

Université de Montréal

Benjamin lecteur de Poe : La figure du détective, critique littéraire

par
Marianne Villeneuve

Département de Littérature Comparée

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en Littérature comparée (M. A.)

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et sciences
Université de Montréal

Août 2004

© Marianne Villeneuve, 2004



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des Études Supérieures

Ce mémoire intitulé :
Benjamin lecteur de Poe : La figure du détective, critique littéraire

Présenté par:

Marianne Villeneuve
a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

.....
Amaryll Chanady

président-rapporteur

Terry Cochran
directeur de recherche

.....
Tonglin Lu

membre du jury

Mémoire accepté le : 22 octobre 2004

Résumé

Ce mémoire traite de la figure du détective telle qu'inventée par Edgar Allan Poe en se basant sur la ressemblance des pratiques du personnage de Dupin et de celles de deux critiques littéraires qui ont pensé le 19^{ème} siècle, c'est-à-dire Poe lui-même ainsi que Walter Benjamin, son lecteur. En partant de l'idée que l'enquête procède avec le même appareil que les études littéraires (pensée, déduction, imagination, interprétation), l'auteur cherche à identifier les premiers signes de l'apparition du détective dans une certaine attitude intellectuelle relevée dans des textes des deux auteurs/critiques, puis, en explorant la méthode de recherche de cette figure, s'interroge sur son rôle logistique dans la période marquée par sa naissance et finalement se tourne vers la compréhension globale des dimensions sociales, théologiques et historiques du personnage, gérées par la pensée littéraire.

Mots clés

Détective, lecture, pensée littéraire, genres littéraires, épistémologie.

Abstract

This thesis studies the figure of the detective, as created by Edgar Allan Poe, using as a basis the resemblance between the character Dupin's practices and those of two literary critics who thought the 19th century, i.e. Poe himself as well as Walter Benjamin, his reader. Beginning with the idea that an investigation proceeds from the same apparatus as literary studies (thought, deduction, imagination, interpretation), the author tries to identify the first signs leading to the detective's appearance within a certain intellectual framework found in some texts by the two authors/critics. Then, by exploring this figure's method of investigation, she analyses its logistic role in the period of its emergence. Finally, she addresses the character's overall comprehension of the social, theological, and historical dimensions that traverse literary thought.

Keywords

Detective, reading, literary thought, literary genres, epistemology.

Remerciements

Merci à Lise, ma mère, dont la parole prodigue m'inspire et m'accompagne, et à Rémi, mon père, qui m'a transmis sa passion pour les lettres.

L'idée de ce mémoire n'aurait pas pu naître sans que Vincent m'ait redonné l'amour de la lecture désintéressée.

Je dois également énormément à Terry Cochran, dont l'aide persistante m'a poussée dans la recherche de ma voix, et à Nathalie Beaufay, pour sa constante présence au département.

Table des matières

Résumé.....	i
Mots clés.....	i
Abstract	ii
Keywords.....	ii
Introduction	1
Les miroirs de la pensée.....	1
Chapitre 1	5
L'expérience	5
Chapitre 2	26
Le citadin.....	26
Le lecteur	30
La méthode.....	33
Le flâneur	37
Le détective	40
Le narrateur	41
Le critique	46
La critique	47
Chapitre 3.....	56
Retour et glose sur le chapitre 2	56
Le sensorium.....	57
Le domicile et l'espace urbain.....	59
Le détective selon Kracauer	66
La transcendance en question	68
La tâche de l'historien matérialiste.....	72
La tâche du détective.....	74
Conclusion.....	85
Quelque chose de plus.....	85
Bibliographie.....	87

Introduction

Les miroirs de la pensée

Il est de ces représentations qui résument avec une justesse fulgurante des notions complexes. Une de ces figures illustres est celle du Chevalier C. Auguste Dupin, le détective sorti de l'imaginaire de Edgar Allan Poe vers 1840, comparant et évaluant la valeur des différents articles concernant l'affaire Marie Roget. Il y a, dans cette pratique singulière, quelque chose de curieux et de familier qui se rapporte au mystère que recèle un texte, quelque chose qui n'est pas sans rappeler l'étude de la littérature. En s'arrêtant sur ces considérations, on s'avisera que Edgar Allan Poe a été un essayiste (des meubles, des inventions, de la création littéraire); il a donc fréquenté l'analyse littéraire et culturelle bien avant de donner naissance au détective. Cette similarité entre le métier de détective et celle de critique littéraire ne s'est donc pas glissée de façon fortuite dans la représentation du détective, mais lui appartient de manière significative depuis sa création. À ce jeu de coïncidences qui n'en sont pas, j'ajouterai qu'un grand penseur de la critique, Walter Benjamin, a accordé une très grande importance aux nouvelles policières de Poe, la plupart du temps à travers le fil de ses réflexions sur leur traducteur, Charles Baudelaire. En outre, aux limites de ses réflexions, certaines des images de pensée employées par Benjamin convergent vers les analogies élaborées par Poe (le verre et le miroir, entres autres) dans ses textes critiques. Dans cette mesure, la nouvelle policière m'apparaît comme la forme qui dicte le mode d'intelligibilité capable de recentrer la pensée dans une modernité qui été le signe du morcellement et de la

multiplication des savoirs. Le détective s'avère donc être un pôle figuratif privilégié pour réfléchir le rôle logistique de la littérature dans la modernité.

La ressemblance entre le détective et l'analyste se trouve donc au carrefour de plusieurs textes qu'on ne rassemble pas aisément : quelques travaux critiques de Poe, autant de Benjamin, des nouvelles policières et l'œuvre poétique de Baudelaire. Ces œuvres, en outre, sont reliées entre elles, soit par la traduction, soit par la critique, soit par la filiation idéologique. En somme, c'est la lecture qui est le fil conducteur rattachant ces œuvres les unes aux autres. Le principe directeur de mon argument doit donc être non pas la chaîne signifiante de Lacan qui relie le détective (psychanalyste) à des personnages détenteurs de la Lettre, mais plutôt celle qui, partie d'un détective (critique) littéraire, permet de penser un ensemble de textes comme le signe émergeant d'une attitude intellectuelle propre à la modernité. Si Lacan a déjà démontré que le détective perçoit les phases successives d'apparitions et de disparitions du signifiant, faisant de ce dernier l'enjeu de la nouvelle policière, je prendrai pour ma part le parti de considérer le détective comme le critique littéraire qui travaille avec des outils tels la pensée abstraite, la déduction, l'imagination, l'interprétation.

Dans une première partie, je me concentrerai sur les prémices de l'activité intellectuelle dont je tenterai de donner état; prémices qui donnent lieu à des sauts temporels, puisque Poe, Baudelaire et Benjamin font tous trois référence à un sentiment de menace, relié tantôt à la culture marchande, tantôt à la ville, tantôt à une subjectivité torturée par cette menace. Il s'agit donc d'interpréter ces apparitions, réitérées dans la littérature de deux continents sur une période

de cent ans, comme l'annonce d'une méthode intellectuelle en processus de naissance.

En second lieu, je m'interrogerai sur la méthode Dupin dans le cadre de son lieu et de sa date de naissance; j'évaluerai, toujours d'après des textes, de quelles figures le détective est le contemporain au moment de son apparition et j'essaierai de voir comment celles-ci ont pu être le moteur et/ou le complément de son avènement ou, mieux encore, si le détective pourrait avoir un rôle logistique vis-à-vis de la culture et des savoirs de son temps. C'est dans cette partie que je serai amenée à tenir compte du rôle de la critique et de ses déterminations dans la mesure où elle a un rôle à jouer dans la gestion des savoirs.

La troisième partie se penchera sur la dimension éclectique de la « méthode du critique » en faisant un inventaire des innovations de Poe et en les insérant dans une sphère sensorielle qui dicte aux hommes une nouvelle compréhension du monde. Les enjeux techniques, sociaux et théologiques de ce renouvellement seront tenus en compte. Cette partie sera l'occasion de boucler la boucle en revenant sur le sentiment de menace mentionné en début de parcours et qui correspond au sensorium complexe de la vie moderne.

Image de pensée redondante dans cette étude, le miroir est aussi le principe qui en guidera la composition. Cette surface de verre qui crée une illusion d'espace en réfléchissant l'image d'un espace existant figure avec exactitude ce qui se produit lorsqu'un lecteur s'approprie un espace intellectuel et le projette dans une réécriture; c'est le lien qui guide Benjamin d'abord vers Proust

(principalement comme traducteur de *À la recherche du temps perdu*), vers Bergson (le fonctionnement de la mémoire involontaire) et finalement vers Baudelaire (sur lequel Proust a écrit); pour ma part ma lecture commencera avec la découverte par Benjamin de l'œuvre de Baudelaire qui a servi de prétexte à l'exploration de textes de Poe. Ce jeu de miroir est impossible à maîtriser et d'un point de départ choisi dans un texte, il se trouvera sûrement à éclairer presque contre ma volonté certaines zones d'un texte autre dont les procédés et les desseins sont différents. Mais cette réflexion fortuite créera une illusion d'espace à l'intérieur de laquelle une pensée sera possible.

Lacan se retrouvera donc une fois de plus chevillé à ce texte, car avec *Le stade du miroir*, il lie définitivement la surface réfléchissante à l'identité. Que l'enfant se reconnaisse pour la première fois comme totalité unifiée dans le miroir, que ce *Je* constitué primitivement soit symbolique, qu'il se situe dans une ligne de fiction avant d'avoir une détermination sociale¹, voilà qui n'est pas sans évoquer l'emploi du détective dans la constitution de la psychanalyse comme science à travers les textes de Lacan. Dans le contexte de ce mémoire, il sera question de constituer, à partir de fragments de textes de Benjamin, une figure de critique incarnée imaginativement par le détective de Poe. Voilà comment le corps morcelé du critique se reflètera, aux confins d'un espace formé par des de jeux de reflets, dans le corps littéraire du détective.

¹ Lacan, *Le stade du miroir*, dans *Écrits 1*, Paris, Seuil, 1966.

Chapitre 1

L'expérience

...mais voici que la voix de la critique pessimiste se fait entendre et rappelle que la plupart de ces satisfactions suivent le modèle de ce « contentement à bon marché » qui est préconisé dans une certaine anecdote. (...) S'il n'y avait pas de chemin de fer pour surmonter les distances, l'enfant n'aurait jamais quitté sa ville natale, on n'aurait pas de téléphone pour entendre sa voix. Si la navigation par-delà l'océan n'était pas là, l'ami n'aurait pas entrepris de voyage en mer. Je n'aurais pas besoin de télégraphe pour apaiser le souci que je me fais de lui. (...) Et enfin, à quoi bon une longue vie, si elle est pénible, pauvre en joie et si chargée de souffrances que nous ne pouvons accueillir la mort qu'en rédempteur?

Freud, *Le malaise dans la culture*

Quand Benjamin, en 1939, écrit *Quelques thèmes Baudelairiens* (*Über einige Motive bei Baudelaire*), il poursuit une réflexion sur l'expérience entamée en 1933 avec *Expérience et pauvreté* (*Erfahrung und Armut*). Dans le premier texte, Benjamin constate la « chute du cours de l'expérience »; dans le second, il cherche à établir ce qui, dans la modernité, a fait de la littérature le dernier refuge de cette expérience. Benjamin soutient que chez Baudelaire, l'allégorie devient la structure même de l'expérience : elle permet au sujet de d'interpeller, à travers son vécu, les valeurs héritées de la tradition. Dans *Les Fleurs du mal*, les thèmes parisiens acquièrent, à travers la rêverie du poète, des aspects historiques et mystiques qui le rallient à l'expérience cumulative de l'humanité; mais ces thèmes ont toujours pour origine la subjectivité du poète, dont la conscience veille à structurer cette expérience. Baudelaire, toujours attentif à cette conscience, ne manque jamais d'observer l'empreinte de ses impressions sur les objets qui l'entourent. Aussi, Benjamin ne manque pas de l'associer aux

grands théoriciens de la mémoire que sont Proust et Bergson. Dans *Spleen*, le poète dresse un inventaire de ses souvenirs, et élabore en même temps sa théorie de la mémoire:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
 Un gros meuble à tiroirs encombrés de bilans,
 De vers, de billets doux, de procès, de romances,
 Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
 Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
 C'est une pyramide, un immense caveau,
 Qui contient plus de morts que la fosse commune.
 — Je suis un cimetière abhorré de la lune,
 Où comme des remords se traînent de longs vers
 Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.²

Ce poème, tressé sur le thème du souvenir, est d'abord l'inventaire d'un lieu physique, un meuble rempli de paperasse, puis la représentation d'un tombeau, d'une fosse commune, d'un cimetière. Baudelaire donne l'image extérieure d'un esprit qui ne sait pas quel usage faire du passé, mais qui le détient dans son inertie. Aussi les objets de ce passé se placent entre lui et le monde pour l'encombrer et lui rendre la vie plus difficile. Cette difficulté, il faut la placer au niveau de la modernité, qui ajoute également nombre de complications physiques à l'existence des hommes et ne va pas sans réduire leur accès à l'expérience (Erfahrung) véritable.

Ce poème comporte en outre deux thèmes chers à Edgar Allan Poe, la sépulture (largement traitée dans ses nouvelles fantastiques) et le mobilier. Or ces deux thèmes sont à la source du genre policier, comme le note Benjamin en 1935 :

L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui. (...) Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces de ses objets d'usage et de ces accessoires. Sans se lasser il prend l'empreinte d'une foule d'objets; pour ses pantoufles et ses montres, ses

² C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1965, p.86.

couverts et ses parapluies, il imagine des housses et des étuis. (...) Les vestiges de son habitant se moulent dans l'intérieur. De là naît le roman policier, qui s'enquiert de ces vestiges et suit ces pistes. La *Philosophie d'ameublement* et les « nouvelles-détectives » d'Edgar Poe font de lui le premier physiognomoniste de l'intérieur. Les criminels dans les premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais de simples particuliers de la bourgeoisie.³

Il s'agit de la première allusion à Poe dans l'œuvre de Benjamin, trois ans avant que ne s'esquisse le projet d'un livre sur Baudelaire. Pour Benjamin, l'appartement est le lieu où l'on laisse des traces. Comme des hiéroglyphes sur un tombeau, ces traces attestent la présence physique de l'individu. L'industrialisation ayant produit une foule d'objets pour meubler l'intérieur du particulier, cette « nouvelle écriture », reliée au mobilier, avait besoin d'un lecteur. Et le détective est ce lecteur.

Avant d'aller plus loin, j'aimerais présenter le texte qui est à l'origine de cette réflexion chez Poe; *Philosophy of Furniture*, un texte publié pour la première fois aux Etats-Unis en mai 1845. Edgar Allan Poe, visiblement, veut dénoncer une tendance propre à son peuple à orner les habitations avec éclat, de la façon la plus complexe. Poe décrit certaines manières d'user de la lumière, des formes, des matériaux, en mettant en évidence le manque de goût de ses contemporains, non sans quelques références teintées d'idéalisme à l'Europe. Néanmoins, il ne tire pas de véritable conclusion sur le rapport des Etats-uniens à leur habitacle; il se contente de la rattacher à la façon dont son pays s'est doté d'une élite qui confond le lustre et le goût:

How this happens, it is not difficult to see. We have no aristocracy of blood, and having therefore as a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the *display of wealth* has here to take the

³ La citation est en fait extraite de la reprise française (1939) du texte allemand écrit pour l'Institut de recherche sociale en 1935. W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.386-387.

place and perform the office of the heraldic display in monarchical countries. By a transition readily understood, and which might have been as readily foreseen, we have been brought to merge in simple show our notions of taste itself.⁴

L'approche littéraire qui pousse Poe à s'interroger sur le rapport du mobilier au système politique et économique des Etats-Unis n'est pas sans rappeler la position de Benjamin sur la reproduction mécanisée qui atténue l'authenticité des objets, au moment où leur valeur marchande revêt plus d'importance que leur origine ou leur valeur d'usage. Une pareille défense de la tradition n'est pas présente chez Poe, mais néanmoins, son idéalisation de l'aristocratie laisse poindre un désir de pérennité, qu'il souhaiterait voir à la place de la supériorité absolue de l'argent sur le goût. Benjamin, 90 ans plus tard, élabore une théorie sur la valeur des objets dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* :

L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.⁵

Visiblement, les textes de Poe et Benjamin véhiculent une idée très proche de ce que représente ou doit représenter « une chose » au moment même où la valeur des choses se transforme. Dans l'intervalle de 90 ans qui les sépare, l'idée de valeur reliée à une chose semble avoir été malmenée. Néanmoins, les deux penseurs semblent accorder à l'idée de durée la même importance, sans pourtant entretenir d'illusion sur la conception admise de la « valeur » d'un objet :

⁴ E. Poe, *Philosophy of Furniture*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.462.

⁵ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, op. cit. n.3, p.180.

In short, the cost of an article of furniture has at length come to be, with us, nearly the sole test of its merit in a decorative point of view - and this test, once established, has led the way to many analogous errors, readily traceable to the one primitive folly.⁶

Authenticité, transmissibilité, durée, toute valeur semble avoir été substituée à la valeur marchande de la chose. Poe accuse ses contemporains d'avoir fondé en Amérique une *aristocratie de dollars*; cette expression donne à elle seule une idée de l'ampleur de la crise qui traverse le 19^{ème} siècle. La tradition n'a plus de poids réel dans le déroulement des destins individuels, puisque la valeur d'un objet repose non sur le rapport qu'il entretient avec son origine, mais sur sa valeur d'échange.

Ici, l'enchâssement, puis l'opposition de deux façons de mesurer le temps humain, *la vie individuelle* et *la tradition* me force à me tourner vers une distinction essentielle posée par Benjamin entre l'expérience cumulative de la tradition (Erfahrung) et l'expérience vécue (Erlebnis). Pour Benjamin, l'homme moderne est de plus en plus pauvre en expérience transmissible (Erfahrung), à mesure que grandit, avec la technique, la perspective d'une vie confortable; doté de tous les moyens de « l'actuel », l'homme moderne tend à disperser l'expérience de l'humanité. Or l'expérience n'est pas un acquis basé sur le vécu individuel, mais un héritage que la suite des hommes se transmet :

L'expérience, on savait exactement ce que c'était : toujours les anciens l'avaient apportés aux plus jeunes. Brièvement, avec l'autorité de l'âge, sous forme de proverbes; longuement, avec la faconde, sous formes d'histoires; parfois dans les récits de pays lointains, au coin du feu, devant les enfants et les petits enfants.⁷

L'expérience se retrouve soumise aux mêmes critères que la chose : elle doit être authentique, transmissible, et témoigner de son origine. L'expérience n'est pas

⁶ E. Poe, op. cit. n.4, p.462.

⁷ W. Benjamin, *Expérience et pauvreté*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p.364-365.

l'affaire d'un individu; elle ne se gagne pas au fil d'une simple vie; elle est un héritage transmis aux plus jeunes par les aïeuls, qui le tiennent eux-mêmes de l'expérience d'autrui. L'expérience telle qu'entendue par le terme allemand *Erfahrung* se distingue en tous points de ce que l'on tient généralement pour l'expérience, c'est-à-dire la somme des événements qui forme un individu. C'est Agamben qui oppose l'événement à l'expérience dans *Enfance et histoire* :

...c'est que le quotidien, précisément, et non pas l'extraordinaire, constituait jadis la matière première de l'expérience que chaque génération transmettait à la suivante. (...) Tout événement, si banal et insignifiant fût-il, devenait ainsi la minuscule impureté dans laquelle se cristallisait comme une perle l'autorité de l'expérience.⁸

L'événement se détache sur le fond certain de l'expérience; or la vie moderne est cousue d'événements, de minuscules accidents, qui, si minimes soient-ils, fendillent l'expérience. La presse est un grand fournisseur de minuscules faits extraordinaires qui, comme des mites, rongent la toile de l'expérience.

Mais de manière plus générale, et beaucoup plus radicale, c'est la technique qui menace le plus l'expérience telle que Benjamin tente de la décrire.

La nature et la technique, le primitivisme et le confort se confondent parfaitement, et sous les yeux de gens fatigués par les complications sans fin de la vie quotidienne, de gens pour qui le but de la vie n'apparaît plus que comme l'ultime point de fuite dans une perspective infinie de moyens, surgit la perspective libératrice d'une existence qui en toutes circonstances se suffit à elle-même de la façon la plus simple et en même temps la plus confortable, une existence où une automobile ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille, et où le fruit sur l'arbre se gonfle aussi vite que la nacelle d'un ballon.⁹

L'objet manufacturé est l'effet de la croissance rapide; il s'oppose donc au fruit sur l'arbre, image naturelle du mûrissement. Si l'automobile sert si bien l'argument de Benjamin, c'est non seulement parce qu'il est un objet lourd et

⁸ G. Agamben, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 1989, p.21.

⁹ W. Benjamin, op. cit. n.7, p.372.

luxueux, mais aussi parce qu'il représente une dépense aussi facile qu'énorme qui complique extraordinairement le fait de se déplacer. En somme, l'automobile symbolise le triomphe de la technique sur le bon goût et la mesure, tant en Allemagne qu'en Amérique. Poe est bien entendu quelque peu en avance sur son temps lorsqu'il déclare, dans le même esprit : « It is an evil growing out of our republican institutions, that here a man of large purse has usually a very little soul which he keeps in it. The corruption of taste is a portion or a pendant of the dollar-manufacture.¹⁰ »

Pour Benjamin, la technique a transformé le quotidien en une mosaïque de petits gestes aux résultats fulgurants : « Avec l'invention des allumettes, vers le milieu du 19^{ème}, siècle, a commencé toute une série de découvertes qui ont pour caractère commun de déclencher un mécanisme complexe au moyen d'un seul mouvement brusque de la main.¹¹ » La trame de l'expérience cumulative ne devrait pas, comme le démontre Agamben, être affectée par des événements fugaces qui, normalement, feraient ressortir le caractère durable de l'expérience. Mais le caractère accidentel qu'acquiert le quotidien avec l'invasion constante de la technique en vient à modifier la nature même de ce quotidien; il devient le lieu du surgissement de l'accident. Benjamin écrit à propos du téléphone :

Parmi ceux qui l'utilisent aujourd'hui, rares sont ceux qui savent encore quels désastres a provoqué jadis son apparition au sein de la famille. Le bruit avec lequel il sonnait entre deux et quatre heures, lorsqu'un camarade d'école voulait encore me parler, était un signal d'alarme qui ne troublait pas seulement la sieste de mes parents, mais aussi l'époque de l'histoire du monde au milieu de

¹⁰ E. Poe, op. cit. n.3, p.465.

¹¹ W. Benjamin, op. cit. n.7, p.361.

laquelle ils faisaient cette sieste.¹²

Ici, la sonnerie du téléphone apparaît comme l'accident démesuré qui confirme non seulement la régularité du quotidien, mais son enchâssement parfait dans l'ordre du monde. Cette alarme, elle sonne durant l'enfance de Benjamin et annonce un siècle secoué par les inventions brutales vouées à interrompre le songe tranquille du philosophe. Je parlerai plus loin de cette *expérience où le choc est devenu la norme*. Mais avant, je souhaite réfléchir encore un peu sur le rapport entre la technique et l'expérience.

Incontestablement, la réflexion la plus achevée de Benjamin sur la durabilité, l'authenticité et la transmissibilité de la chose est rattachée à l'oeuvre d'art. Néanmoins, ses réflexions sur le domicile et le quotidien nous permettent de penser que sa réflexion peut s'étendre aux objets produits par l'industrie, d'objets déshumanisés résultant de manœuvres automatisées, et qui, à l'opposé de *la main du potier qui laisse sa trace sur le vase en argile*¹³, sont dépourvus d'aura :

Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériau dur et lisse sur lequel rien n'a prise. Un matériau froid et sobre, également. Les objets de verre n'ont pas d'« aura ». Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi du mystère. [...] Lorsqu'on pénètre dans un salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : « Tu n'as rien à faire ici ». Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas un endroit où l'habitant n'ait laissé ses traces : sur les corniches avec ses bibelots, sur le fauteuil capitonné avec ses napperons, sur les fenêtres avec ses transparents...¹⁴

Le verre, dans cette citation, est la matière à travers laquelle on voit; la surface lisse et froide qui ne parle pas de son origine. Le verre, désigné par le mot

¹² Idem, *Enfance Berlinoise*, dans *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, Paris 10/18, 2000, p.22.

¹³ Idem, op. cit. n.7, p.335.

¹⁴ Ibid, p.369-370.

« glass » chez les Anglais, fait également référence au miroir, *the looking-glass*, matière que Poe critique également dans *Philosophy of furniture*:

Now the slightest thought will be sufficient to convince any one who has an eye at all, of the ill effect of numerous looking-glasses, and especially of large ones. Regarded apart from its reflection, the mirror presents a continuous, flat, colourless, unrelieved surface, - a thing always and obviously unpleasant. Considered as a reflector, it is potent in producing a monstrous and odious uniformity: and the evil is here aggravated, not in merely direct proportion with the augmentation of its sources, but in a ratio constantly increasing.¹⁵

Outre que le texte véhicule la même idée d'une surface « sans aura », froide, lisse et monotone, il amène l'idée que la réflexion dérange, en créant une symétrie et une répétition artificielle. C'est l'effet de multiplication de l'espace que crée le miroir qui gêne l'auteur. Alors que le texte de Benjamin tend à penser le verre comme un emblème de la nouveauté à travers lequel on peut penser une certaine dimension du mobilier du 19^{ème} siècle, il paraphrase une critique des *looking-glasses* et l'effet déplaisant de leurs reflets. Il y a là plus qu'une simple ressemblance; le verre garde les traces de l'habitant, et le miroir fait que cet habitant voit son image multipliée. Le verre permet de créer des espaces clos à l'intérieur desquels on peut plonger son regard; le miroir donne une impression d'espace sans donner de l'espace à proprement parler. Le verre et la glace sont deux matières qui questionnent la matière. Ils témoignent de la présence d'un sujet sans en attester véritablement la présence.

À même l'éclat du verre et de la glace que Benjamin et Poe condamnent d'une même voix, on entrevoit la « cristallisation de l'expérience de la tradition »

¹⁵ Edgar Allan Poe, op. cit. n.3, p.464.

acquérir la « rigidité d'un cadavre »¹⁶ dans un objet qui est la copie technique parfaite d'un objet durable, moins l'origine. Agamben, quant à lui, voit, dans *Enfance et histoire*, l'autorité de l'expérience se cristalliser comme une perle en assimilant les impuretés événementielles¹⁷. On voit donc, dans le verre, apparaître le symbole d'un nouveau rapport au temps humain, et les penseurs, d'abord heurtés par l'impression désagréable et rigide rattachés à cette matière, y reviennent pour penser les changements négatifs et positifs de leur époque. Benjamin a écrit un livre entier sur les passages parisiens, ces « premières tentatives de construction de fer et de verre¹⁸ », ce qui a notamment à voir avec la forme de cet ouvrage tel que nous le connaissons, car il a été publié dans une forme primitive comportant surtout des citations commentées. Dans la lignée de la métaphore expliquée ci haut, le livre « construit de fer et de verre » est cet espace de pensée formé par des espaces transparents les uns aux autres.

Dans *Expérience et pauvreté*, Benjamin fait l'éloge des créateurs de son temps en parlant d'une « civilisation de verre »; le verre est, pour le philosophe, la matière qui incarne le mieux la nouvelle économie discursive de l'art et de la culture. Les structures de verres que sont les passages sont des espaces où l'on circule d'une boutique à l'autre en ayant l'impression d'être à l'intérieur d'un lieu unique; dans *Le paysan de Paris*, Aragon donne état de la crise engendrée, dans

¹⁶ W. Benjamin, *Zentralpark/Fragments sur Baudelaire*, dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p.240. « La remémoration est le complément de l'expérience vécue (Erlebnis). Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. L'allégorie a quitté au XIXe siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. La relique provient du cadavre, la remémoration de l'expérience défunte () qui, par un euphémisme, s'appelle l'expérience vécue (Erlebnis). »

¹⁷ G. Agamben, op. cit. n.8, p.21.

¹⁸ Jean Lacoste, dans préface à op. cit. n. 11, p.XIII.

les petits commerces, par les fusions forcées de commerces plus en moyens souhaitant se regrouper dans un tel espace et créant l'expulsion des réfractaires à cette mesure. Il est donc permis de voir les passages comme l'image d'un espace où les objets manufacturés du savoir circulent librement, créant une nouvelle hégémonie culturelle. Naît avec cette hégémonie une nouvelle forme d'expérience.

Baudelaire s'avère être la figure parfaite pour penser cette nouvelle forme d'expérience. La poésie de Baudelaire est, pour Benjamin, le lieu où l'expérience devient pure allégorie. La littérature devient alors la seule structure possible de l'expérience. Le poème servant d'introduction à ce chapitre contient l'exacte représentation d'une expérience (*Erfahrung*) défunte qui s'accumule dans des meubles et des caveaux, en encombrant un sujet et en le privant d'une véritable expérience du monde.

Pour Benjamin, le poète est l'étendard de l'expérience affaiblie : il est le réceptacle d'une expérience où le choc est devenu la norme. Aliéné, il amasse le rebus de la tradition, et croit voir dans les chocs perpétuels de l'expérience vécue la substance de l'expérience accumulée; mais en fait, il s'en éloigne au fur et à mesure que l'expérience vécue devient l'armature de son existence.

On est en droit de se demander comment la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience (*einer Erfahrung*) où le choc est devenu la norme. D'une poésie de ce genre, on attendrait nécessairement un haut degré de conscience; elle devrait évoquer la représentation d'un plan, que son élaboration même aurait mis en œuvre. Ce trait convient parfaitement à la poésie de Baudelaire. C'est lui qui le lie, parmi ses devanciers, à Poe; parmi ses successeurs, à Valéry.¹⁹

¹⁹ W. Benjamin, *Quelques thèmes baudelairiens*, op. cit. n.16, p.159.

Poe et Baudelaire sont tous deux rattachés à la tradition par une actualisation constante de l'expérience vécue dans la matière inerte que constitue la tradition. Leur littérature se façonne à même les débris de l'expérience cumulative de la tradition. *Philosophy of Furniture* cherche à réaffirmer le sens de cette expérience accumulée au moment même où l'auteur l'amène dans le champ de l'expérience vécue. Poe exprime un malaise, puis un dégoût en face de l'usage douteux que font ses congénères du goût. En réfléchissant sur ce malaise, il arrive à en identifier la cause et à lui attribuer un moment historique plus ou moins précis. Cette structuration de l'expérience cumulative dans le lieu de l'expérience vécue, c'est l'effet exact d'une modernité qui ne recourt au passé que pour exemplifier ce que la subjectivité est incapable de saisir dans l'immédiat. Ou plutôt : le sujet se tourne vers le passé précisément parce que sa relation à ce passé s'est interrompue en lui et qu'il doit le reprendre en mains, comme un objet obsolète, pour constituer des pensées autour de nouveaux objets.

Aussi, Poe recourt à la tradition pour s'expliquer que fabrication croissante d'objets quotidiens a arraché le goût au discernement commun pour le transformer en une marchandise vendable au plus offrant («...the populace, looking always upward for models, are insensibly led to confound the two entirely separate ideas of magnificence and beauty²⁰ »; « a man of large purse has usually a very little soul which he keeps in it ²¹»). Que le faste soit à la portée de tous, qu'il soit peu estimé et en quelque sorte malmené par des esprits étroits, tel est le *malheur* que Poe dépeint; mais ce trouble se loge entièrement dans

²⁰ Ibid, loc. cit.

²¹ Voir n.10

l'expérience vécue et s'inscrit comme une quête intérieure de signification chez l'auteur. Même si Poe se réfère au *goût*, au *beau* et à l'*ordre* pour rattacher son malaise à des valeurs objectives, il rate son désir de rejoindre, comme moderne, les valeurs suprêmes de la tradition.

Philosophy of Furniture est une critique des temps modernes, des sujets modernes sans principes qui affectent une avidité sans bornes en face de tout ce qui est récent et à *la mode*, accordant au présent une primauté sur les précédents. Poe, bien que moderne, tenait à valider un principe avant de lui donner préséance sur un autre plus « actuel ». Ce point de vue est conforme à l'idée que Baudelaire donne de son maître à penser :

Poe [...] accusait chez ses concitoyens, jusque dans leur luxe empathique et coûteux, tous les symptômes du mauvais goût caractéristique des parvenus—qui considérait le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches, et qui appelait les *perfectionnements* de l'habitable humain des cicatrices et des abominations rectangulaires, —Poe était là-bas un cerveau singulièrement solitaire.²²

Le luxe, le progrès, les perfectionnements; en un mot, la complication. Poe contredit, dans son texte, l'usage courant que l'on fait du verre, en utilisant son scintillement combiné à celui des lampes à la flamme tremblotante, des lustres, des prismes, lesquels répondent à de faux principes. (*In the matter of glass, generally, we proceed upon false principles*). Poe, dans la description qu'il fait de sa chambre idéale, opte plutôt pour des fenêtres de verre teint et cramoisi, préférant une demi clarté à la brillance du grand jour. Car, dit-il, il n'y a rien de pire que l'éclat aveuglant de la lumière nue (*Glare is a leading error in the philosophy of American household decoration*). Je veux ici attirer l'attention

²² Charles Baudelaire, *Poe, sa vie et ses œuvres*, dans E. Poe, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951, p.1032-1033.

sur le dédain que Poe entretient avec la *transparence* et *l'éclat éblouissant* (*glare*, qui signifie également un *regard rempli de colère à quelqu'un*) de la matière. Alors que les textes de Benjamin comportent un éloge des espaces séparés et/ou reliés par des cloisons de verre, la pièce décrite par Poe souffre des éclats que la verroterie projette dans le moindre recoin. Il s'agit de la même matière que Benjamin utilise comme figure de la nouvelle économie discursive; du verre. Mais dans le texte de Poe, là où le verre crée de l'espace par son miroitement, il est perçu pour les effets pervers et difformes qu'il exerce sur la matière. Voilà qui donne à réfléchir sur la pensée de l'auteur. Là où la lumière pénètre sans filtre, elle aveugle. Quand la lumière est filtrée par un verre dépoli, elle rend justice aux formes; réfléchi par un miroir, voire plusieurs, elle affecte la forme (*In fact, a room with four or five mirrors arranged at random, is, for all purposes of artistic show, a room of no shape at all. If we add to this evil, the attendant glitter upon glitter, we have a perfect farrago of discordant and displeasing effects*). Or la lumière est aussi ce qui, en français, en anglais et en allemand, illumine l'esprit : la vérité, la connaissance, le bien, Dieu. Là où les particules de lumière se rejoignent et rendent un corps visible, en s'impressionnant sur l'œil, il y a compréhension. Dans un espace de verre, la lumière entre de partout. Sur la surface d'un miroir, la lumière est réfléchi; elle s'offre à la compréhension; mais cette lumière, selon Poe, est d'autant plus désagréable du fait qu'elle est réfléchi. Le texte dont il est question ici fait état de structures, de structures modifiées par la lumière et les miroirs. Or la lumière est *ce qui fournit une explication* (*Le petit Robert*) et le miroir est ce dans quoi l'identité prend forme. Quand Poe donne l'image d'une chambre ornée, au

hasard, de plusieurs miroirs qui lui ôtent sa forme originale, il fournit une définition de ce qu'est la modernité en littérature; le morcellement des connaissances et des identités, qui travaillent la structure fondamentale de l'expérience.

Pour Benjamin, cette nouvelle structure de l'expérience, c'est la poésie de Baudelaire qui la donne, en présentant un sujet qui s'abandonne dans la jouissance sensible et dans l'attention que nécessite cette jouissance; de la même façon, cette poésie réclame un lecteur qui se délecte des difficiles impressions de Baudelaire. Ce raffinement de l'attention, pour Benjamin, correspond au moment où l'expérience vécue devient le propre du moderne :

À mesure que l'élément du choc se fait d'avantage sentir dans les impressions singulières, il faut que la conscience se défende de façon plus continue contre l'excitation; mieux elle y réussit et moins les impressions particulières pénètrent dans l'expérience (Erfahrung), mais plus important devient, par-là même, le rôle de l'expérience vécue (Erlebnis). Finalement on pourrait dire que la défense contre le choc a pour résultat spécifique d'assigner à l'évènement—au détriment même de ses contenus—une situation temporelle précise dans la conscience. Ce serait la plus haute performance de la réflexion. ²³

On s'imagine facilement pareille démarche dans le processus de création littéraire de Poe. Dans les textes de Poe, les traits de l'esprit sont toujours le principal acteur, mais la matière du vécu donne toujours ces traits l'occasion de se montrer, de se structurer et d'être poussés à leur limite. Il s'agit donc d'une littérature qui non seulement met le vécu à l'avant-plan, mais fait de ce vécu l'unique expérience possible. Pour Agamben, la littérature du 20^{ème} siècle est marquée par la pauvreté en expérience :

Mais dans une situation où l'homme a été dépossédé de l'expérience, la création d'un tel « lieu commun » passe nécessairement par une destruction de

²³ W. Benjamin, op. cit. n.20, p.160.

l'expérience—qui, au moment même où elle en contrefait l'autorité, révèle soudain qu'en réalité cette destruction est la nouvelle demeure de l'homme. L'étrangeté conférée aux objets les plus communs, pour les faire échapper à l'expérience, devient ainsi la caractéristique d'un projet poétique visant à faire de l'Inexpérimentable le nouveau « lieu commun », la nouvelle expérience de l'humanité. *Les Fleurs du mal*, en ce sens, sont des proverbes de l'inexpérimentable.²⁴

L'étrangeté : voilà un mot qui sied tout à fait aux textes de fictions de Poe. À propos de Baudelaire, Benjamin écrira : « Si le poète dans son art est riche en moyens, il est, face à son époque, bien dépourvu.²⁵ » Baudelaire quant à lui écrit à propos de Poe : « L'imagination n'est pas la fantaisie...L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit...les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.²⁶ » À la lumière de ces citations, Poe apparaît comme un créateur totalement dépourvu d'expérience qui aura créé un univers artistique totalement inexpérimentable, autrement dit, de compenser la pauvreté de son expérience avec la richesse de son art. Sans doute Benjamin place-t-il Baudelaire et Poe parmi les Descartes, Einstein et autres grands hommes qui choisissent une pauvreté radicale de moyens pour réinventer leur art :

Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase. Il leur fallait en effet une planche à dessin, ils étaient constructeurs. (...) Car les figures de Klee ont été pour ainsi dire conçues sur la planche à dessin et (...) elles obéissent dans l'expression des visages avant tout à leur structure intérieure. À leur structure plus qu'à leur vie intérieure : c'est ce qui les rend barbares. (...) Ici et là, les meilleurs esprits ont commencé à se faire une idée sur ces questions. Ils se caractérisent à la fois par un manque total d'illusion sur leur époque et par une adhésion sans réserve sur celle-ci.²⁷

²⁴ G. Agamben, op. cit. n.8, p.54.

²⁵ W. Benjamin, *Le Paris du second empire chez Charles Baudelaire*, Ibid n.15, p.117.

²⁶ C. Baudelaire, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, cité par W. Benjamin dans *Le livre des passages*, Du Cerf, Paris, 1989, p.300.

²⁷ W. Benjamin, op. cit. n.7, p.367.

La structure intérieure, et non la vie intérieure; telle est la condition essentielle de la manifestation positive d'une nouvelle forme de barbarie qui, selon Benjamin, pousse le créateur à se libérer non seulement de l'expérience individuelle, mais de toute expérience humaine. Cette propension à faire table rase de toute expérience m'apparaît comme l'avenue à prendre pour avoir une vue perçante de l'œuvre de Poe, et observer ainsi la structure interne du génie à la lumière de ses œuvres.

Les meilleurs esprits se caractérisent à la fois par un manque total d'illusion sur leur époque et par une adhésion sans réserve à celle-ci. Ce paradoxe décrit à merveille l'auteur de *Man of the Crowd*, essai qui dépeint l'amusement qu'un citadin ressent au contact de la foule, foule dont il analyse les mouvements et les attitudes. Mais au fil de ses découvertes, le narrateur s'attache à un homme qui l'attire et l'inquiète tout à la fois; il a une physionomie en tous points unique, une expression totalement idiosyncrasique, qui mêle les traits de l'intelligence et de l'horreur. Le narrateur poursuit l'étranger à travers la ville, la nuit tombe, et le narrateur abandonne sa filature : « "The old man," I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow, for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae,' and perhaps it is but one of the great mercies of God that "er lasst sich nicht lesen." »

On reconnaît là la trame de nombreuses réflexions de Poe : d'abord contemplatif et curieux du spectacle de son époque, il s'adonne à son observation avec le sentiment d'être menacé. Mais sans cette menace constante qui plane au-dessus de lui, il n'y aurait pas de création littéraire.

Le crépuscule du soir est ma meilleure démonstration poétique de ce sentiment de menace. Ce poème de Baudelaire compare l'apaisement de l'ouvrier, quand le soir tombe, au tourment qui anime le criminel dont la besogne commence.

Cependant les démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets de l'auvent.²⁸

Baudelaire, encore une fois, intériorise la menace que représente la ville pour lui. Il en va de même pour Poe, qui ressent la menace de la foule non pas à cause de son ampleur physique, mais en fonction de l'anonymat qu'elle offre au criminel, et au vertige que cet anonymat provoque dans l'intériorité des individus. Autrement dit, les personnages de Poe sont effrayés par ce qu'ils risquent dans la foule, mais aussi par ce que la foule pourrait les pousser à commettre. La possibilité imminente du crime est une force affirmative qui tente l'individu autant qu'elle le menace : « La certitude du péché ou de l'erreur incluse dans un acte est souvent l'unique force, invincible, qui nous pousse à son accomplissement.²⁹ » Car si Benjamin attribue à Baudelaire une intention héroïque reliée au suicide (« Le suicide pouvait très bien apparaître à un homme tel que Baudelaire comme la seule action héroïque qui fût encore possible aux « multitudes malades » des villes, en ces temps de réaction.³⁰ »), chez Edgar Poe, le crime et la « certitude du péché » constitue le seul acte encore épique dans un monde où il n'y a plus de héros (« Nous vivons une époque épique, et nous n'avons plus rien d'épique », disait Léo Ferré). S'il est un trait commun à tous les criminels de Poe, c'est celui de leurs capacités mentales excessivement

²⁸ C. Baudelaire, op. cit. n. 2, p.111.

²⁹ E. Poe cité par W. Benjamin, op. cit. n.27, p.273-274.

³⁰ W. Benjamin, op. cit. n. 26, p.112-113.

développées par rapport à leur position sociale, leur capacité d'action ou l'époque à laquelle ils apparaissent. Dans *Berenice*, par exemple, le narrateur est doté de facultés d'attention qui le poussent à accorder un intérêt démesuré aux choses les plus vulgaires, ce qui n'est pas sans rappeler l'état de choc que Benjamin attribue à Baudelaire, et qui donne au choc une importance croissante dans impressions singulières. La conscience est alors constamment éveillée aux stimuli, et diminue l'impact des impressions particulières sur l'expérience (*Erfahrung*), en donnant un rôle marquant à l'expérience vécue (*Erlebnis*)³¹. En outre, cet état correspond à la définition que Benjamin donne du *spleen* : « Le spleen est le sentiment qui correspond à la catastrophe en permanence.³² » Les personnages de Poe ont des facultés intellectuelles très développées et intériorisent complètement la signification du monde extérieur. Autrement dit, ils structurent l'expérience au lieu de la vivre, ce qui est totalement conforme à cette expérience nouvelle qui se bâtit autour du vécu sans faire du vécu sa matière même. Au contraire, le vécu sert l'intention allégorique qui elle se fait expérience (*Erlebnis*).

Un esprit constamment alerte au choc, une expérience vécue qui prend toute son importance du fait que les impressions ne pénètrent plus l'expérience accumulée, telles sont les conditions qui voient naître, selon Benjamin, une nouvelle forme de barbarie. C'est ainsi qu'il faut voir Edgar Poe : comme un barbare qui, perpétuellement exposé à la nouveauté et la singularité du monde

³¹ Idem, op. cit. n. 20, p.160.

³² Idem, op. cit. n.16, p.215

qui l'entoure, voit jaillir l'expérience passée dans les spectres du présent. Poe n'est pas très loin lorsque Benjamin écrit :

La remémoration est le complément de l'expérience vécue (*Erlebnis*). Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. L'allégorie a quitté au XIX^e siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. La relique provient du cadavre, la remémoration de l'expérience défunte (*Erfahrung*) qui, par un euphémisme, s'appelle l'expérience vécue (*Erlebnis*)³³.

La remémoration cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. Le lecteur de Poe retrouve ici la transcription la plus juste des captivantes et redondantes allégories décomposées par le prisme de son écriture, allégories qui culminent dans la mort, le crime et le châtement. Dans sa nouvelle *Le portrait ovale*, Poe raconte l'histoire d'un peintre de talent, qui voulant faire le portrait de sa femme, lui fait prendre la pose si longtemps qu'elle dépérit au moment même où son mari finit de broser les traits de *la vie elle-même*. Telle est l'image exacte d'un art qui tire la matière du vécu pour fagoter l'expérience à même la matière de l'allégorie; il épuise les forces de l'expérience (*Erfahrung*) elle-même. Et les mains de l'humanité se referment sur l'expérience défunte.

Pour quiconque veut saisir l'ampleur des modifications qui marquent la façon de classer, d'interpoler et de réfléchir les savoirs entre 1830 et 1930 (ces changements sont la matière du chapitre suivant), cette image est décisive. L'expérience apparaît désormais comme un vaste cimetière où le passé se donne comme un cadavre; dans cette mesure, les spécialistes qui se targuent de comprendre la tradition doivent avant tout être conscients qu'elle se donne

³³ Ibid, p.240.

comme un avoir mort. Cette nouvelle configuration des savoirs explique l'apparition de la figure du détective, un érudit à qui il revient d'établir les circonstances de l'homicide.

Même si les essais et les nouvelles policières de Poe constituent la représentation par excellence de cette figure, Benjamin en est l'incarnation la plus frappante. Lorsque, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, il annonce, par le cinéma, « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel » par une citation de Gance, (« Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma...Toutes les légendes, tous les mythes, tous les fondateurs de religions et toutes les religions elles-mêmes...attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer... ³⁴») il s'associe définitivement au détective en annonçant qu'il va, pour la suite des hommes, donner le contexte d'un assassinat dont il ne possède que la relique.

³⁴ Idem, op. cit. n.5, p.181.

Chapitre 2

Pour voir une chose il faut la comprendre. Un fauteuil présuppose le corps humain, ses articulations, ses divers membres; des ciseaux, l'action de couper. Que dire d'une lampe ou d'un véhicule ? Le sauvage ne perçoit pas la bible du missionnaire; le passager d'un bateau ne voit pas les mêmes cordages que les hommes d'équipage. Si nous avons une vision réelle de l'univers, peut-être pourrions-nous le comprendre.

Borges, *There are more things*

Benjamin apparaît comme le détective qui se retrouve avec en mains les traces d'une vie défunte. Sur ce point, il rejoint Poe, qui met cette vie défunte en allégorie, et Baudelaire, qui use aussi de l'allégorie dans ce que Benjamin identifie comme la dernière poésie lyrique. Pour Benjamin, les génies ont toujours été des êtres qui faisaient table rase du passé pour construire essentiellement sur du neuf. Poe mérite ce titre car il a, tout au long de sa vie littéraire, inventé des genres qui devaient marquer son époque. Entre autres, il a donné naissance au détective et à la nouvelle policière. Comme rien n'arrive par hasard, il faudra voir le détective comme la figure nouvelle qui tient dans ses mains le cadavre de l'expérience et essaie de mettre en récit les circonstances de son agonie. En premier lieu, je me propose donc d'observer les circonstances de la venue au monde du détective.

Le citadin

Plus que jamais, au 19^{ème} siècle, le crime est importé jusque dans les demeures, non seulement parce qu'elles en sont le théâtre, mais aussi parce que le fait divers, publié dans la petite presse et à grand tirage, permet maintenant d'amener avec soi la nouvelle.

Les informations exigeaient peu de place; c'étaient elles, et non l'éditorial politique et le roman publié dans le feuilleton, qui permettaient au journal d'avoir chaque jour un aspect nouveau, habilement varié grâce à la mise en page, et d'où il tirait partiellement son attrait. Il fallait qu'elles fussent partiellement

renouvelées, les cancons, les intrigues de théâtre et les «faits-Paris» constituaient leurs sources préférées.³⁵

L'information date de la modernité; c'est elle qui place le citoyen normal dans une position critique semblable à celle du journaliste ou de l'historien; il doit chaque jour se positionner comme un témoin de l'actualité, s'efforcer d'avoir une opinion sur celle-ci, voire faire lui-même sa petite glose à un proche. Le citoyen est appelé à devenir le témoin d'une culture populaire qui est élevée, dans la petite presse, au rang de littérature :

C'était au café, à l'apéritif, que prenait naissance la masse des informations. « L'heure de l'absinthe est d'éclosion toute récente; elle date de l'épanouissement et de la splendeur de la petite presse. Autrefois, quand il n'y avait que de grandes feuilles sérieuses, gourmées, discutant avec solennité sur l'attitude de l'Angleterre et de la Russie, il n'y avait pas d'heure de l'absinthe. L'heure de l'absinthe est la résultante logique des échos de Paris et de la chronique. Le succès toujours croissant du fait divers l'a définitivement assise.» [...]L'assimilation de l'écrivain à la société dans laquelle il se trouvait eut ainsi lieu sur le boulevard.³⁶

L'acteur de cette citation, c'est le lecteur, et non pas l'écrivain. L'information et le feuilleton placent plus que jamais le contemporain comme acteur et juge de sa propre époque, alors que *les grandes feuilles* mettaient le lecteur à une distance respectueuse. La curiosité de Benjamin pour cette culture émergente est assombrie par l'inquiétude de voir la littérature réduite à l'état de marchandise. Il semble déplorer que les écrivains vendent leurs feuilles au plus offrant (un fragment des *Passages* dénonce le « marché littéraire³⁷ » et *Le Paris du second empire chez Baudelaire* s'attarde largement sur cet aspect). Mais le fait que la littérature et l'information soient désormais des produits de consommation ne présente pas que des désavantages. Le citoyen des galeries marchandes est,

³⁵ Idem, op. cit. n.26, p.46.

³⁶ W. Benjamin, op. cit. n.25, p.47.

³⁷ Idem, op. cit. n.26, p.301.

devant un journal, un observateur au sens critique affûté. Plus que tout autre auteur, Poe met en scène l'intelligence du citoyen face à une littérature de plus en plus « marchande ». Le prototype de cette mise en scène est *l'Homme des foules*.

Il est difficile de parler de *l'Homme des foules* sans mentionner la réflexion de Benjamin qui le rattache au genre policier. Pour le penseur marxiste, la foule est d'abord une masse de pions aliénés par le travail, éloignés d'eux-mêmes par le confort, et gagnés par une gestuelle empruntée à la machine. Néanmoins, si le critique les voit comme des aliénés, le narrateur de la nouvelle de Poe, tapi derrière la vitrine d'un café, les distingue les uns des autres, et à plus forte raison, distingue le criminel parmi tous les autres passants.

La célèbre nouvelle de Poe intitulée « l'Homme des foules » est quelque chose comme l'image au rayon X d'un roman policier. Il y est dépouillé de cette substance enveloppante qu'est le crime. Ne reste plus que la simple armature : le poursuivant, la foule, un inconnu qui choisit son chemin dans Londres de façon à rester toujours en son centre.³⁸

Si le poursuivant constitue la figure primitive du détective, il faut d'abord voir en lui le simple citoyen, lecteur de la petite presse, qui pose un regard sur ses contemporains avec la distance du journaliste:

With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street.³⁹

En outre, à l'instar du flâneur, il se plaît dans le divertissement qu'offre la ville. Il aime à identifier les individus, leurs professions, leur appartenance, tout en gardant une distance d'anthropologue. En véritable détective, il définit les

³⁸ Idem, op. cit. n.26, p.75.

³⁹ E. Poe, *The Man of the Crowd*, Ibid n.3, p.475.

comportements et les attitudes pour arriver à un archétype social, ce qui n'échappe pas à Benjamin, qui ne manque pas d'observer que « Les passants qu'il décrit se conduisent comme des êtres qui, adaptés à des mécanismes automatiques, ne pourraient plus avoir eux-mêmes que des gestes d'automates⁴⁰ ». Cependant, on peut penser également qu'il cherche à les percevoir comme les acteurs d'une société élevée par la presse au rang de personnages d'une trame quotidienne qui se lit dans les journaux, bref, que le narrateur prolonge son divertissement de lecteur en sondant la foule :

At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance. ⁴¹

C'est une intelligence habituée aux relations de causes à effets dans leurs infimes variations (une intelligence mathématique *et* poétique) qui cherche à les définir qui les place en catégories, et non pas un principe qui les décompose en un mécanisme. Mais *l'Homme des foules* échappe à son investigation, car "er lasst sich nicht lesen" (il ne se laisse pas lire). Le narrateur de *l'Homme des foules* souhaite assimiler la foule à des considérations actuelles, lire la masse humaine en la décomposant. La recherche d'une expérience singulière est sans doute ce qui l'attache aux individus qui réagissent le plus fortement au contact de la masse, et particulièrement au criminel, qui *ne se laisse pas lire*. Pour résumer en une phrase : le narrateur de *l'Homme des foules*, c'est le lecteur qui, informé quotidiennement dans la presse des faits de son milieu, cherche dans la masse

⁴⁰ W.Benjamin, op. cit. n.20, p.182.

⁴¹ E. Poe, op. cit. n.40, loc. cit.

des objets à élever au rang de littérature. Voyons maintenant comment Poe, en inspectant lui-même des inventions de son époque, a d'abord incarné cette figure.

Le lecteur

Cette figure du lecteur d'actualité, ce sont les essais de Poe qui l'annoncent : j'ai déjà démontré que dans *Philosophy of Furniture*, l'auteur analyse une série de comportements propres à son époque à travers une façon de meubler les pièces; en anthropologue maladroit, Poe expose son propre malaise vis-à-vis du mobilier et le monte en épingle en insistant sur certains traits de différents peuples, sur les mœurs de ceux-ci; c'est cet anthropologue improvisé qui devient, malgré lui, un critique littéraire en utilisant les meubles comme point de départ à une pensée abstraite.

Plus étrange encore est le texte *Maezel's Chess-Player*. Dans ce texte, Poe s'attarde sur une curiosité de son époque, un joueur d'échecs entièrement mécanique capable de se mesurer à n'importe quel joueur et de battre celui-ci. Or Poe considère comme impossible que les opérations réglées en fonction d'un objectif ne soient pas ordonnées en fonction d'un esprit. Car si l'automate est créé afin de jouer d'une certaine façon, sa réussite doit nécessairement s'interrompre le temps de saisir la « mécanique » de son adversaire :

It is quite certain that the operations of the Automaton are regulated by *mind*, and by nothing else. Indeed this matter is susceptible of a mathematical demonstration, *a priori*. The only question then is of the *manner* in which human agency is brought to bear.

Poe s'efforce donc de prouver mathématiquement que l'automate n'est pas uniquement géré par des formules mathématiques. On retrouve dans ce

raisonnement la trame même du roman policier : l'intervention humaine est motivée par des mobiles sociaux, spirituels et idiosyncrasiques et non par des formules prédéfinies. Ces mobiles s'attachent aux réactions d'autrui est non au caractère immuable des humains. C'est donc en s'attachant aux actes singuliers qui créent une impression désagréable (et non aux traits homogènes qui s'intègrent aux idées généralement admises) qu'on a toutes les chances de remonter à un mobile singulier, donc au caractère singulier du criminel. Aussi, comme le dit le chevalier Dupin a propos du criminel, celui-ci doit être à la fois poète et mathématicien⁴². C'est cette double fonction qui permet à Poe de mettre au jour le mécanisme du joueur d'échecs de Maelzel; il voit une nature imprévisible se réaliser dans un mécanisme alors que le spectateur commun ne remarque que ce qui se fond dans une apparence mécanique. Poe n'a pas eu accès à plus d'informations que la masse de spectateurs attirés par la mécanique de Maelzel; il est cependant un observateur qui se revendique à la fois de la littérature et de la science, et qui possède par conséquent un appareillage critique développé pour approcher en théoricien un objet commun. Benjamin se place dans la même école de pensée lorsqu'il salue le texte du joueur d'échecs en le paraphrasant ainsi dans son texte *Sur l'histoire*:

On raconte qu'il aurait existé un automate qui, construit de façon à parer n'importe quel coup d'un joueur d'échecs, devait nécessairement gagner à chaque partie. Le joueur automatique aurait été une poupée, affublée d'un habit turc, installée dans un fauteuil, la bouche garnie d'un narghileh. L'échiquier occupait une table dotée d'une installation intérieure qu'un jeu de miroirs savamment agencés rendait invisible aux spectateurs. L'intérieur de la table, en vérité, était occupé par un nain bossu maniant la poupée à l'aide de fils. Ce nain était passé maître au jeu d'échecs. Rien n'empêche d'imaginer une sorte d'appareil philosophique semblable. Le joueur d'échecs devant infailliblement

⁴² Idem, *The Purloined Letter*, op. cit. n.3, p.211.

gagner sera cette autre poupée qui porte le nom de « matérialisme historique ». Elle n'aura aucun adversaire à craindre si elle s'assure des services de la théologie, cette vieille ratatinée et mal famée qui n'a sûrement rien de mieux à faire que de se cacher où personne ne la soupçonnera.⁴³

Mise à part l'apparition du nain bossu camouflé par la machine de Maelzel, l'appareil décrit par Benjamin est entièrement emprunté à Poe; cependant la lecture en est tout à fait différente et permet une critique du matérialisme historique. Le véritable acteur de la pensée littéraire, c'est donc le lecteur qui se retrouve avec des traces sous les yeux, et qui, habitué à une lecture approfondie des choses, les transforme par sa capacité analytique, avec une nouveauté radicale à la clé. On retrouve ici l'image du narrateur de *l'Homme des foules* qui regarde, tel un lecteur, les passants de Londres à travers une vitre teintée (...and now by peering through the smoky panes into the street). Le verre est encore ici la matière qui sert la pensée de Poe.

Poe est intimement troublé par les objets, et sa conscience aiguïlée les perçoit comme autant d'objets de savoir; il est donc spirituellement atteint non seulement par la production de masse, mais par la multiplication des savoirs et de leurs modes de transmission qu'il perçoit comme autant de menaces à son intégrité spirituelle, comme le miroir est une menace aux formes régulières d'une chambre. Le sentiment de cette menace le met dans des états paranoïaques, voire morbides. En outre, il faut voir en Poe, non pas uniquement « l'un des grands techniciens de la littérature moderne⁴⁴ », mais un grand théoricien de la critique littéraire à travers le genre policier. Cette théorie se

⁴³W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, dans op. cit. n.3, p.432.

⁴⁴ Idem, op. cit. n.20, p.68.

réalise dans la figure du détective, citadin qui élève au rang de littérature et de science les objets de sa société actuelle, figure du critique littéraire.

Le détective se meut aisément dans sa société et use abondamment des nouveaux modes de transmission du savoir. On remarquera par conséquent qu'il marque le dépassement de l'intention épique et son désagréable contact à la vie moderne. Ce dépassement est la conséquence directe de la coexistence bienheureuse de l'intelligence et de la de la profusion de marchandise. La littérature s'impose alors comme gestionnaire de cette entente, dans la mesure où elle prend en charge les autres dispositifs de production du savoir, et leur injecte à nouveau du sens. En d'autres termes, au moment même où d'autres traditions (celles de l'image photographique et de l'information journalistique, entre autres) s'imposent et remettent en question son rôle de gestionnaire par excellence du savoir, la littérature porte plus que jamais en elle l'intelligibilité de la société humaine. De multiples figures ont alors surgi de l'imaginaire de Poe, des figures qui l'ont aidé à comprendre « les rapports intimes et secrets des choses ». Mais c'est la figure de sa propre intelligence qui, finalement, ramènera à l'entendement un monde qui lui semble en perte de sens.

La méthode

En effet, le détective met en discours une constellation d'informations issue de la production accélérée d'objets de savoir. Ces objets de savoir ne sauraient se penser eux-mêmes; c'est à une autre sphère de savoir de les penser. Si cette idée énoncée sans préambule semble un peu simple, elle résume à elle seule le fondement et l'entreprise de la critique littéraire. J'ai cité plus haut des passages de Benjamin sur le contact constant du citadin du 19^{ème} siècle avec une

information qu'il doit nécessairement s'expliquer, se figurer. Dans la mesure où les faits nouveaux qui entrent dans son champ de perception se multiplient et se commentent mutuellement, en plus d'être à leur tour objet de discours subjectivés, il devient urgent de mettre en forme dans un discours la profusion d'objets culturels. Autrement dit, plus que jamais, une pratique, un dispositif, une science, une pensée, un discours, un appareil, doit gérer les autres discours, pratiques, dispositifs, sciences, pensées, appareils. Contre toute attente, la littérature s'avère être l'appareillage qui sert le mieux la pensée dans ce nouveau contexte. Ce nouveau rôle de la littérature comme « appareil à penser d'autres savoirs », difficile à mettre en théorie, existe dans son intégralité chez Poe, mais reste impensé. Ce chapitre est une tentative de penser ce rapport à la lumière de la fiction.

Mais d'abord, j'aimerais revenir brièvement sur le texte *Le joueur d'échecs de Maelzel*, sur sa bizarrerie, son unicité et son authenticité qui dénotent une impasse dans la pensée de l'auteur. L'approche de Poe est celle du néophyte qui, s'approchant d'un nouvel appareillage, utilise d'autres appareillages pour tester la validité de ce nouvel objet de savoir. La méthode de Poe tient sans aucun doute des mathématiques; ses dix-sept preuves que l'intervention humaine guide l'automate sont basées sur le constat que

... the Chess-Player is a *pure machine*, and performs its operations without any immediate human agency. Arithmetical or algebraical calculations are, from their very nature, fixed and determinate. Certain *data* being given, certain results necessarily and inevitably follow. These results have dependence upon nothing, and are influenced by nothing but the *data* originally given.⁴⁵

⁴⁵ E. Poe, *Maelzel's Chess-Player*, Ibid n.3, p.423.

À la différence de la machine guidée par des préceptes mathématiques, c'est la singularité de l'esprit humain que Poe considère comme étant à l'œuvre dans la partie d'échec, comme dans l'analyse. Or, comme un joueur d'échecs, il doit éprouver la logique de la machine pour comprendre son fonctionnement.

Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation.⁴⁶

La possibilité d'erreur apparaît ici comme la spécificité de l'esprit humain, suivant le principe simple selon lequel l'être humain s'adapte au jugement des autres, une donnée plus qu'incertaine qui le place souvent dans la position de l'erreur. Les failles (les échecs) de la logique sont le protagoniste de ce texte. Ce constat est décisif, pour ne pas dire fatal, dans l'œuvre d'un auteur qui avait fait de l'alliage entre science et littérature le fondement de son œuvre et de sa vie.

Le schéma de base du roman policier est en partie celui du texte sur l'automate joueur d'échecs : un appareillage aux principes inflexibles, soumis à des règles mathématiques, révèle certaines irrégularités que l'analyse littéraire doit percer. La littérature est la technique qui injecte de la pensée à un système qui n'est pourtant pas du tout littéraire à la base. C'est dans cette perspective que Benjamin écrivait à propos de Poe :

Poe a été l'un des grands techniciens de la littérature moderne. Il est le premier, comme le note Valéry, à avoir essayé le conte scientifique, le poème cosmogonique moderne, l'introduction dans la littérature des états psychologiques morbides. Ces genres étaient pour lui les productions exactes d'une méthode à laquelle il fallait accorder, selon lui, une validité universelle. C'est sur ce point précis que Baudelaire se rangeait à ses côtés, et il écrit, tout à fait dans l'esprit de Poe : « Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la

⁴⁶ Idem, *The murders in the Rue Morgue*, Ibid n.3, p.142.

philosophie est une littérature homicide et suicidaire.»⁴⁷

Là où j'hésite entre plusieurs termes pour désigner le « dispositif » littéraire, Benjamin pose la littérature comme une *technique*; plus loin, le mot *méthode* apparaît. Si Benjamin insère une citation de Baudelaire qui place la littérature au cœur des épistémologies, l'approche du penseur est conforme aux pratiques culturelles qu'il décrit dans son *Baudelaire*; la littérature, au siècle de la machine, est une pratique instrumentale qui cohabite avec les autres et qui doit assumer ce rôle, remplir cet espace. Pour Benjamin, Poe et Baudelaire occupent des places de choix dans le 19^{ème} siècle parce qu'il ont su habiter avec exactitude la technique littéraire dans le lieu que lui aménageaient un ensemble de pratiques culturelles. En les désignant comme tels, Benjamin manifeste son désir d'occuper cette place-là avec encore plus de rigueur. Benjamin s'efforce donc d'aménager son propre espace littéraire afin de l'habiter. Le matérialisme est donc une condition *sine qua non* qui devait préparer le terrain de la méthode littéraire comme gestionnaire des autres savoirs.

Au sein de cet espace littéraire aménagé sur le terrain du matérialisme historique, la foule occupe une place de choix. Benjamin cherche à la penser, à y injecter du sens à y voir le pouls d'une capacité historique. J'ai parlé de la place de technicien que Benjamin a cherché à occuper dans le siècle de la machine. La foule sert cette cause-là, la cause d'un écrivain qui cherche à remplir un espace littéraire avec les besoins de son temps, des besoins techniques placés dans une vision matérialiste de l'histoire (« en prenant à son service la théologie⁴⁸ »).

⁴⁷ W. Benjamin, op. cit. n.26, p.68.

⁴⁸ Loc. cit. n.44.

L'admiration que Benjamin voue aux Hugo, Balzac et Hoffmann n'a d'égale que l'ampleur des moyens qu'ils déploient pour occuper leur siècle avec des thèmes populaires, sans tomber dans l'instrumentalisme. Au milieu de ces moyens, la foule, une prosopopée qui personnifie *en actes* un ensemble anonyme d'individus. Cette prosopopée donne au décor des villes un esprit, une signification, une fonction historique. En un mot, pour Benjamin la foule est une structure idéologique. Or cette structure idéologique, il l'a remarqué, possède un potentiel de figuration énorme. Chez les écrivains du 19^{ème} siècle, elle est tour à tour une machine, une bête (*Le ventre de Paris*), un cours d'eau (« the tumultuous sea of human heads filled me⁴⁹ »). Benjamin, dans le rôle de technicien de la littérature qu'il s'est octroyé consciemment ou non (en outre on se doute que cette tendance est un emprunt découlant des lectures de Poe et de Baudelaire), rêve un appareil dont le pouvoir de signification, la structure et l'aura soient égaux à la place de la foule dans l'imaginaire collectif. *Les passages* résolvent cette impasse de la figuration. Qui plus est, ils relient les thèmes Baudelairiens, repris dans le discours critique de Benjamin, à la structure dialectique de la foule chez Poe. Dans la foule, l'appareil discursif mis en place au 19^{ème} siècle culmine. Le flâneur et le détective sont les foyers de cet appareil.

Le flâneur

Car le détective a un prédécesseur; le flâneur. J'appelle celui-ci un prédécesseur, car à l'heure qu'il est, la pensée littéraire a fait un grand cas du second, au détriment du premier. Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre figurent la

⁴⁹ E. Poe, op. cit. n.40, loc. cit.

structuration des savoirs au moment où leur production est transformée. En 1938, Benjamin les fonde dans une figure unique :

La célèbre nouvelle de Poe intitulée « L'Homme des foules » est quelque chose comme l'image au rayon X d'un roman policier. Il y est dépouillé de cette substance enveloppante qu'est le crime. Ne reste plus que la simple armature : le poursuivant, la foule, un inconnu qui choisit son chemin dans Londres de façon à rester toujours en son centre. Cet inconnu est le flâneur. C'est ainsi que Baudelaire l'a compris lorsque, dans son essai sur Constantin Guys, il a appelé le flâneur l'« homme des foules ». Mais la description de cette figure chez Poe est exempte de cette connivence qui lie Baudelaire à elle.⁵⁰

Plus tard, Benjamin dissocie les deux figures. Il me faut néanmoins me pencher sur la parenté des deux types, car le flâneur incarne une forme d'érudition plus intuitive que le détective, qui pourtant n'est pas dépourvu de lucidité sensible.

Le flâneur est un spectateur qui cueille les informations. Il se cache dans la foule pour la contempler, à l'image du poursuivant de l'*l'Homme des foules* : « Dans la personne du flâneur, l'intelligence se familiarise avec le marché. Elle s'y rend, croyant y faire un tour; en fait c'est déjà pour y trouver preneur.⁵¹ » Ici le flâneur possède encore l'autonomie de son intelligence. Si c'est en bon érudit qu'il parcourt la ville, sa fascination l'expose à l'illusion. Benjamin voit dans la poésie de Baudelaire le regard d'un flâneur dépaycé; ce regard est le lieu de la poésie lyrique, mais il est aussi le dernier voile qui le sauve de la désolation. Autrement dit, le dépaysement sauve le génie de l'allégoriste à même la fantasmagorie de la marchandise; sans cet aspect onirique, le flâneur ne serait qu'un bourgeois⁵².

Ici, c'est dans sa phase crépusculaire que le flâneur apparaît, avec comme dernier refuge, l'allégorie. Pour lui, la ville est encore assez étrangère pour ne

⁵⁰ W. Benjamin, op. cit. n.26, p.75.

⁵¹ Idem, op. cit. n.3, p.389.

⁵² Ibid, p.389.

pas être un simple lieu d'usage quotidien. Elle peut encore être intériorisée, servir son intelligence et son *intention épique*. Mais il s'agit d'une sorte de moment de grâce avant la phase d'assimilation que Benjamin attribue à la marche implacable du capitalisme sur l'habitant des villes. La ville fait signe au flâneur à travers une marchandise destinée à le charmer. Les expositions universelles constituent le lieu où culmine le plaisir relié à la marchandise qui se transforme en pure exhibition pour annihiler toute valeur d'échange. Encore une fois, le flâneur y voit une source d'abandon qui dément son appartenance à la bourgeoisie⁵³.

Pour Benjamin, la flânerie est une affaire de contexte, une attitude qui se précise avec l'apparition du divertissement en plein air. Le flâneur passe vite, de l'état de cueilleur de traces, de témoin, de dernier bastion de la liberté de pensée, à celui de marchandise prête à se laisser tâter par tous les regards, acheter par toutes les bourses. L'horizon ouvert par le flâneur est aussitôt limité par celui du capitalisme. Le flâneur est un pur produit idéologique; là où il se cherche, il guette aussi un acheteur prêt à le prendre. La flânerie est d'abord et avant tout une volonté d'assimilation du citadin au tumulte d'une nouvelle forme de barbarie. Elle représente une volonté d'injecter de la pensée, d'élever au niveau de culture un phénomène d'abord économique; mais en se laissant envahir par la marchandise, il assimile sa vacuité. Le flâneur est avant tout quelqu'un qui se cherche, ce qui complexifie sa structure interne et le rend illisible aux yeux des autres. C'est ce qui fait dire à Benjamin :

⁵³Ibid, p.382.

Cet « homme des foules », sur la trace duquel le narrateur de Poe parcourt de long en large le Londres nocturne, il a plu à Baudelaire de l'assimiler au type du flâneur. L'homme des foules n'est pas un flâneur. Chez lui la nonchalance s'est fait manie.⁵⁴

Ce faisant, Benjamin établit la différence essentielle entre le flâneur et le détective: ce qui, chez l'un, est circonstanciel, est devenu chez le second un « goût excessif, déraisonnable » (*Le petit Robert*). Bien qu'il soit, comme le flâneur, un grand arpenteur de territoires urbains et un cueilleur de trace, il a fait de son passe-temps une occupation à laquelle il s'adonne sciemment, sans mesure aucune, comme certains joueurs d'échecs se vouant à cette unique occupation. Si le flâneur s'abandonne au monde environnant, le détective y cherche la fréquentation de ses pairs, l'échange, et les traces laissées par les autres habitants de la ville.

Le détective

Aussi, Poe prend soin de mettre de l'avant l'importance de la ville de Paris dans l'amitié intellectuelle unissant le narrateur de la nouvelle policière à son principal protagoniste :

Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion. We saw each other again and again. I was deeply interested in the little family history which he detailed to me with all that candor which a Frenchman indulges whenever mere self is the theme. I was astonished, too, at the vast extent of his reading; and, above all, I felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the vivid freshness of his imagination. Seeking in Paris the objects I then sought, I felt that the society of such a man would be to me a treasure beyond price; and this feeling I frankly confided to him. It was at length arranged that we should live together during my stay in the city; and as my worldly circumstances were somewhat less embarrassed than his own, I was permitted to be at the expense of renting, and furnishing in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper, a time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions into which we did not inquire, and tottering to its fall in a retired

⁵⁴ W. Benjamin, op.cit. n. 20, p.174.

and desolate portion of the Faubourg St. Germain.⁵⁵

Poe donne ici l'image d'un homme érudit qui se délecte de l'acquisition d'autres objets de savoir, et qui cherche une « communion » autour de ces objets. Il ne manque pas de fixer l'image des deux personnages (le narrateur et Dupin) sur la toile grossièrement peinte d'un Montmartre quelque peu idéalisé; néanmoins, ce qui frappe, c'est que cette camaraderie obéit aux contingences matérielles d'une époque et d'une classe, et que ce sont ces contingences qui dans un second temps poussent les deux hommes vers un échange de nature intellectuelle. La lecture est au centre de ce dialogue; mais elle ne saurait à elle seule caractériser le personnage de Dupin. Ce qui véritablement caractérise le personnage, c'est une habileté à donner à cette lecture une ampleur nouvelle en la communiquant à autrui, et à donner un second souffle, par son imagination et sa pensée, à sa propre expérience de lecteur. Or la condition *sine qua non* de ce second souffle, c'est un auditoire, ou lecteur, personnifié ici par le narrateur. Le détective ne demeure pas dans l'anonymat; il s'affirme comme identité, et cette identité n'est pas uniquement la somme de ses lectures. Elle se compose également d'une capacité à produire une pensée qui singularise totalement son activité de lecteur.

Le narrateur

La suite de *The Murders in the Rue Morgue* est une démonstration du processus à l'œuvre dans la lecture. Lors d'une promenade, le narrateur voit ses méditations interrompues par une phrase de Dupin : « He is a very little fellow, that's true, and would do better for the *Théâtre des Variétés*.⁵⁶ » Or cette

⁵⁵ E.Poe, op. cit. n.47, p.143.

⁵⁶ Ibid, p.145.

intervention suit exactement le cours des réflexions de l'homme. Hébété, il écoute ensuite Dupin refaire le parcours de sa pensée, qui se résume en ces lignes : « Vous avez été heurté par le fruitier, qui vous a fait trébucher contre le pavé, vous vous êtes renfrogné en maudissant ce vieux pavé, mais plus tard, vous avez murmuré le mot *stéréonomie*, nom d'une méthode de pavage dont nous croisions un spécimen à ce moment de notre promenade, et votre visage c'est éclairé; cette merveille de la technique vous a amené à penser aux atomes, puis aux théories d'Épicure portant sur les atomes; or nous avons évoqué dernièrement celles-ci dans une discussion sur la cosmogonie, ce qui vous a amené à réfléchir à Orion. C'est à ce moment que vous vous êtes rappelé la boutade portant sur Orion parue dans le journal d'hier à propos de Chantilly, le ridicule petit comédien, (vous vous êtes redressé en évoquant sa petite taille) et que j'ai cru bon de dire : « He is a very little fellow, that's true, and would do better for the *Théâtre des Variétés*.⁵⁷ »

Dans cette analyse, Dupin met à profit un environnement dont il sait détecter les codes, des lectures d'ouvrages scientifiques et de journaux, et une (petite) communauté formée autour de ces codes et de ces lectures. En mettant les uns au profit des autres et en y confrontant la physionomie singulière de son ami, il arrive à une juste lecture de ses méditations, qu'il compare à une suite de chaînons. Si la pensée n'est pas uniquement la somme de ces chaînons, elle tient quelque chose du procédé qui permet de les lier les uns aux autres, procédé que Dupin maîtrise et peut reproduire. Car on ne peut assimiler totalement la

⁵⁷ Ibid, loc. cit.

pensée au procédé qui la reproduit; la preuve, dans l'œuvre de Poe, c'est que le narrateur est à peine conscient de la succession de chaînons qu'est le parcours de sa pensée : par contre, Dupin, qui maîtrise à fond le fonctionnement de la pensée pour l'avoir exercé à de nombreuses reprises, peut mettre au jour ce processus. Cette différence, ce décalage en quelque sorte, entre la pensée et la compréhension de l'acte de penser, est exactement celui qui sépare la littérature de la pensée. Il serait faux de prétendre qu'il n'y a pas de pensée sans littérature; par contre, tout ce que nous pouvons comprendre de la pensée est littérature. Dupin *pense* bel et bien; mais cette pensée ne peut naître qu'en la présence d'une œuvre de cette pensée, soit en la présence d'une instance littéraire, en l'occurrence, le narrateur de la nouvelle de Poe. Je ne suppose pas ici que l'écriture suive chronologiquement la pensée, comme c'est le cas dans l'exemple ci haut; par contre, la littérature naît d'une opération de la pensée, et survit à la pensée. L'œuvre littéraire est tout ce qui nous reste pour comprendre la pensée. C'est pourquoi notre Dupin est un travailleur de restes, en un mot, un détective. Si a priori, c'est la pensée qui l'intéresse, il travaille avec les traces de cette pensée.

Mais revenons à la méthode déductive qui amène Dupin à affirmer que son collègue pense à Chantilly, petit acteur de tragédie ridicule. Si elle a quelque chose à voir avec le fait que la constellation de faits évoqués « appartient » à la petite communauté de savoir de Dupin et son collègue, il est clair qu'elle tient énormément du contexte effervescent de production des savoirs qui environne les deux protagonistes. Science, technique, littérature, histoire, cosmogonie, faits divers, tous ces champs du savoir dont Paris, capitale du XIXe siècle,

constitue le foyer, sont mis à la portée des deux hommes et amenés à faire partie de leur discours. Mais tous ces champs du savoir sont autant de langages; on sait que au moins jusqu'au Moyen-Âge, les disciplines et les métiers se transmettaient de père en fils ou de maître en apprenti et qui possédaient un langage propre à leur profession. Par ailleurs, longtemps, la science n'était pas transmise en langue vernaculaire. Mais les apparitions successives du vernaculaire et de l'imprimé ont profondément modifié la donne, ouvrant massivement les savoirs les uns aux autres. Si le monde moderne a vu se brouiller les limites entre les savoirs, il reste que chaque théorie s'élabore dans une sémantique qui lui est propre; mais la vulgarisation a fait son oeuvre. Avec l'apparition du fait divers et de la nouvelle, c'est un courant inverse qui se crée; le vulgaire est amené au rang de littérature. La presse est le lieu par excellence du vulgaire; la revue spécialisée est au contraire celui qui tend à maintenir des champs de savoir pointus. Dupin personifie une presse qui adopte et vulgarise différents champs sémantiques.

Dupin est un vulgaire : un érudit, qui, amateur en toutes choses (amateur au sens d'aimer), explore dans sa langue de tous les jours une variété infinie de disciplines et de langages. On sait que Poe était lui-même féru de cosmogonie, d'histoire, de littérature et de langues anciennes; par ailleurs, ses récits et essais s'inspirent d'actualités (*Maelzel's Chess-Player*, *The Philosophy of Composition*, *The Thousand-And-Second Tale of Scheherazade*) et de faits divers (*The Mystery of Marie Roget* est inspiré d'un crime survenu en sol américain contre une jeune fille nommée Mary Rogers). Poe avait un goût développé pour le savoir qui émanait d'un fait divers, comme s'il était la démonstration que les lois

de l'univers continuent de faire leurs preuves à l'intérieur du contingent. Dupin est dépourvu de ce caractère idéaliste, c'est sans doute ce qui fait son efficacité; les théories de Poe visaient à comprendre l'essence de toutes choses (*Eureka*), mais celles de Dupin s'appliquent à des faits spécifiques. Dupin figure une pensée résolument moderne, qui s'arrête à des objets spécifiques en entraînant dans son sillage des savoirs multiples; Poe cherchait l'absolu immanent. C'est la figure de Dupin qui aura finalement permis à l'auteur de figurer un nouveau savoir qu'il souhaitait ardemment voir naître dans les autres genres nés de sa plume; un savoir immanent dont les lois étaient humaines.

Dupin n'est pas un maître; il n'est pas non plus un spécialiste. Par contre, la pensée et l'analyse occupent le plus clair de son temps. Tout lecteur comprendra que la spécialisation a été invalidée du moment que la production de savoirs dépassait de beaucoup la possibilité d'assimilation de l'érudit. Aussi notre détective ne peut aspirer au grade de spécialiste ou de professionnel de la pensée. Le lecteur doit désormais se contenter d'être un curieux, voire un suspicieux, qui maîtrise l'outil plutôt que la matière. Si le narrateur des nouvelles policières donne toujours maints détails sur l'extraordinaire capacité analytique de son mentor, et le présente comme un érudit, il reste toujours vague sur le niveau exact de l'étendue de ses connaissances, de son instruction et de sa sociabilité. Le détective n'emmagasine pas les données; il les articule avec brio.

Cette capacité est à la mesure de la diffusion d'information qui a alors cours. Au 19^{ème} siècle, la presse atteint des tirages record et donne à chacun la possibilité

de *s'informer*; ce crée un nouveau lecteur qui préfère s'informer que de maîtriser un savoir.

Le critique

L'innovation constante que représente l'œuvre de Poe est une autre démonstration du rythme effarant qu'atteint la publication d'information à son époque; il donne en outre la représentation de la quantité de connaissances que pouvait assimiler un simple bourgeois qui n'avait pas pu poursuivre d'études à cause de dettes de jeux. Notons aussi que le nombre des genres inventés par Poe est à peu près équivalent au nombre de ses intérêts. Plus haut, j'ai cité un passage où Benjamin parle de Poe comme d'un grand technicien. Ce premier avait bien compris que la seule façon de lire le second, c'était comme moment de la pensée qui se révélait comme littérature en n'ayant pas forcément choisi ce parti. La meilleure façon de rendre compte de l'universalité des écrits de Poe, c'est de prouver qu'en donnant naissance à des genres résolument nouveaux, Poe cherchait à penser des objets qui n'avaient pas encore de demeure épistémologique (si on peut compter la psychologie, la psychanalyse et l'entrée de la science comme donnée esthétique parmi ces objets sans demeure épistémologique, on aurait tort de les traiter comme unique moteur de sa pensée). Il faut aussi se demander pourquoi la littérature a été l'efficace d'une telle démarche. On se tromperait fort en considérant chaque fragment d'Edgar Poe comme ayant sa propre finalité. Mais en considérant chacun de ceux-ci comme une réponse potentielle à une impasse soulevée par la pensée, on peut commencer à balbutier certaines conclusions. C'est là que les démarches superposées de Baudelaire et de Benjamin prennent tout leur sens; ces deux

écrivains apparaissent comme des détectives qui, cherchant la pensée commise dans un acte, se trouveraient en face d'un objet littéraire qui a gardé les traces de cette pensée avec les apories que cela implique, et commencent à balbutier des conclusions peut-être échevelées, mais qui sont les premières à donner une idée d'ensemble d'objets qui n'ont jamais été unis par la causalité. J'ai déjà parlé de l'approche de Benjamin aux objets de son temps. Maintenant, je vais montrer comment la nouvelle policière contenait, en germe, cette approche de critique à une matière, à une trace, en regardant de plus près la méthode Dupin.

La critique

The Mystery of Marie Roget est un cas exemplaire car l'analyse de Dupin s'appuie entièrement sur des articles de journaux. La construction logique qui s'opère autour de l'intrigue criminelle n'est pas indispensable au genre (la principale nécessité du genre étant plutôt la poursuite du criminel par le détective); néanmoins, après Poe, elle deviendra la principale caractéristique du genre (Conan Doyle, entres autres, en fera son modèle). Alors que le mobilier a servi les enquêtes relatées dans les deux précédentes nouvelles policières de Poe, publiées respectivement en 1841 et 1845, le support de trace de cette nouvelle étude de Dupin est le commentaire journalistique. Cette troisième nouvelle arrive en 1850 et le narrateur justifie cette longue absence de commentaire comme suit :

When, in an article entitled "The Murders in the Rue Morgue," I endeavoured, about a year ago, to depict some very remarkable features in the mental character of my friend, the Chevalier C. Auguste Dupin, it did not occur to me that I should ever resume the subject. This depicting of character constituted my design; and this design was thoroughly fulfilled in the wild train of circumstances brought to instance Dupin's idiosyncrasy. I might have adduced other examples, but I should have proven no more. Late events, however, in

their surprising development, have startled me into some farther details, which
 will carry with them the air of extorted confession. Hearing what I have lately
 heard, it would be indeed strange should I remain silent in regard to what I both
 heard and saw so long ago. 58

La raison de cette absence, c'est que l'usage de la méthode Dupin n'a pas connu de développement depuis les deux derniers exemplaires connus du public. Il est facile d'en déduire que, n'ayant pas été en face d'un problème assez captivant, Poe n'avait pas jugé bon, durant ces cinq années, de produire un nouvel exemple de nouvelle policière. Autrement dit, Poe accorde à la méthode Dupin et son renouvellement sous de multiples facettes, l'entière charge de la nouvelle. Si celle-ci s'appuie sur une recette déjà éprouvée, elle lui est forcément inutile. On se souvient que dans *The Murders in the Rue Morgue*, Dupin avait résolu l'énigme en se basant sur les articles parus dans différents journaux parisiens. Dans *La Gazette des tribunaux*, on explique d'abord les circonstances du meurtre d'après les lieux tels que trouvés suite à celui-ci. On donne le nom du quartier, la rue, et on décrit en profondeur les dommages causés par les assassins sur le mobilier. Dans un second article, le lendemain, on rapporte les affirmations de témoins auditifs et oculaires du meurtre, ainsi que ceux de personnes proches susceptible d'expliquer le mobile de l'outrage. On arrive ici à une description plus rigoureuse des lieux suite à l'homicide. Un témoignage donne la description des cadavres, leur position dans l'appartement, la physionomie des défunt(e)s au moment de leur trépas, témoignage corroboré par le chirurgien qui fait office de médecin légiste. *La Gazette des tribunaux* cumule les affirmations, mais n'arrive pourtant pas à les placer en forme d'équation.

⁵⁸ E. Poe, *The Mystery of Marie Roget*, op. cit n.3, p.170.

Devant l'impossibilité mettre les propositions avancées par *La Gazette des tribunaux* en formules mathématiques, il est tentant de la soumettre un contenu semblable à une méthode purement littéraire. Entrons toutes les données entourant la naissance de *À la recherche du temps perdu* et regardons brièvement de quoi les lectures généralement admises de ce chef-d'œuvre sont faites. Circonstances objectives de la naissance de l'œuvre : France, quelque part entre 1900 et 1922. On établit qu'en 1909, Proust avait décidé de la charpente de son récit jusqu'au dénouement. Pour ce faire, on a quelques indices, tel le témoignage d'André Gide qui a refusé le manuscrit à la Nouvelle Revue Française en 1912, et la parution du premier tome chez Grasset en 1913. Les références au procès de Dreyfus, qui se déroula en France entre 1894 et 1906, nous permettent de croire que cette affaire est contemporaine à la rédaction de l'œuvre. Le récit, qui se partage entre Combray, Paris et Balbec, correspond à des étapes réelles de la vie de l'auteur, car du premier lieu, on sait qu'il correspond à Illiers, lieu de naissance de Proust, et du dernier, il s'agit de Tourville en Normandie, où l'auteur prit plusieurs fois ses vacances. Le prénom « Marcel » qui échappe à Albertine dans le tome qui porte son nom confirme qu'il s'agit bien d'une fiction autobiographique, de même que la généalogie claire existant entre le « Contre Sainte-Beuve » et le chef-d'œuvre. De nombreuses études biographiques sur le caractère de l'auteur démontrent une structure pulsionnelle irrégulière, ou carrément perverse, des tendances morbides et une homosexualité latente. La construction de personnages à la psychologie complexe et la sexualité ambiguë, tels Swann, Charlus, Saint-Loup et la jeune Vinteuil, révèle ces traits bien spécifiques à Proust. Les spécialistes de la

psychanalyse certifieront à l'unanimité que la mémoire involontaire, dont le principe guide toute la composition de la *Recherche*, est aussi valable scientifiquement qu'esthétiquement. Ce bref survol, volontairement réducteur et basé sur une culture de conversations, est à mon sens très représentatif des faits généralement admis au sujet de la *Recherche*.

Or je puis savoir tout cela, l'articuler et le prouver par mille arguments, sans rien savoir de la recherche et ne rien produire qui vaille la peine d'être écrit sur cette œuvre. Comme un policier faisant une enquête, (« The Parisian police, so much extolled for acumen, are cunning, but no more. »), je puis maîtriser chacun ou tous ces objets d'étude (psychanalyse, biographie proustienne, littérature du XXe siècle), et ne rien produire comme discours, méthode, pratique. À la différence que personne ne s'en offensera parce que l'enquête policière est efficiente ou ne l'est pas, et que la critique littéraire, elle, a des enjeux qui sont constamment discutés. Ce rapport de force entre les objectifs du discours critique et le résultat de l'enquête policière se place dans la lignée de la réflexion de Poe sur l'appréciation de la capacité analytique:

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. We know of them, among other things, that they are always to their possessor, when inordinately possessed, a source of the liveliest enjoyment. As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which disentangles. He derives pleasure from even the most trivial occupations bringing his talents into play. He is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension preternatural.⁵⁹

⁵⁹ E. Poe, op. cit. n.47, p.141.

On comprend alors en quoi la méthode Dupin est une démonstration essentielle dans l'oeuvre d'un auteur dont la vocation a été la critique d'une époque, de sa production effrénée d'objets de connaissance, de sa compréhension constamment renouvelée du monde matériel. Poe, malgré toute l'intelligence à l'oeuvre dans ses considérations sur le monde, son origine et son essence, ne devait jamais voir l'efficace de sa méthode prendre forme. Par *acumen*, mot qui revient dans les deux citations précédentes tirées des *Meurtres de la Rue Morgue*, il veut dire la capacité de juger et d'arriver à des résultats; or il n'y a pas de résultat aussi incertain que celui de la critique.

Proust lui-même avait pris position, dans *Contre Sainte-Beuve*, contre l'entreprise de la critique telle qu'on la pratiquait au 19^{ème} siècle;

L'oeuvre de Sainte-Beuve n'est pas une oeuvre profonde. La fameuse méthode, (...)qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'oeuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, (...) à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir.⁶⁰

Essentiellement, il revendique ce que Dupin réclame comme outil, et ce que le poursuivant n'arrive à trouver dans *l'Homme des foules* : une connaissance approfondie de la façon de penser de l'écrivain, dans une disposition où l'homme n'a rien de normal ni de socialement irréprochable. Plus encore, l'opération de cueillette d'information sur l'écrivain dénoncée par Proust est exactement celle à laquelle se livrent les policiers et les médias dans les trois nouvelles policières de

⁶⁰ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*, Paris, Gallimard, 1954, p. 136-137.

Poe, alors que Proust mise plutôt sur une compréhension de l'intériorité, tout comme le détective qui a recours à l'intuition et à une connaissance approfondie de son adversaire avant d'évaluer ses manœuvres passées et futures.

Par ailleurs, Proust avait visé juste en dénonçant la tendance générale à puiser en-dehors de la littérature des critères d'évaluation devant juger de la qualité d'une œuvre. En 1909, Proust tentait ainsi de questionner le bien-fondé de la critique. Benjamin, qui n'a jamais cessé de penser le littéraire comme champ de réflexion des autres savoirs, tentait aussi, à sa façon, de questionner et définir l'entreprise de la critique. C'est ce qui le pousse à s'intéresser aux œuvres de Poe, qui sans poser la question « que doit maintenant tenter la critique ? », offrent plusieurs variétés de réponses à celle-ci : prendre des objets culturels pour produire une réflexion sur la pensée de différents peuples (*Philosophy of Furniture*) ; expliquer l'origine du monde (*Eureka*) ; montrer les traits mentaux en action en face d'une production matérielle et les expliquer en faits et en mobiles (nouvelles policières) ; mettre des traits de l'esprit en allégorie pour les déconstruire (nouvelles fantastiques) ; expliquer les procédés à l'œuvre dans la littérature (*The Philosophy of Composition*). Les *cultural studies*, la psychanalyse, la sociocritique, le formalisme, peuvent trouver une parenté avec l'un ou l'autre des prototypes critiques avancés par Edgar Poe.

Le but ici n'étant pas de démontrer que l'auteur a inventé la critique, mais bien de prouver qu'il a fourni des modèles à ceux qui cherchaient à la redéfinir (Benjamin et Valéry sont de ceux-là) j'arrête ici le jeu des analogies pour arriver à cette seule conclusion ; le 19^{ème} siècle a vu la critique se libérer des mains des

philologues et des historiens pour se loger dans les sphères populaires du savoir. Quand Benjamin décrit l'heure de l'absinthe dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*, il met la petite presse au cœur de la vie quotidienne de Paris, de la même façon que Poe place Dupin et le témoin de ses enquêtes comme des chercheurs qui se nourrissent autant de livres que de faits divers. La littérature, déjà en 1840, n'est plus un objet qu'on approche de loin en loin avec science et érudition; le quotidien, qui offre dans la presse et dans les livres assez d'outils conceptuels, contient assez de science pour permettre à un homme de la rue quelque peu formé à la pensée d'approcher le monde en littéraire. Néanmoins, la critique, ou la pensée littéraire, doit garder son objet et sa méthode propres. Marc Angenot écrit :

Quand l'idée de Fonder une « science de la littérature » est venue à Roman Jakobson et aux autres formalistes russes des années vingt, elle provenait non du goût d'alourdir la lecture et le plaisir du texte de gloses pédantes, mais d'une vive et *jeune* exaspération à l'encontre du fade commentaire subjectif et digestif qui réduisait l'analyse des lettres à la platitude élégante d'une « conversation de salon » (Jakobson *dixit*). La théorie littéraire a donc d'abord servi à cela : répudier le vain bavardage de dilettante pénétré des lieux communs de la classe de loisir.⁶¹

En paraphrasant *Contre Sainte-Beuve* dans la préface d'un ouvrage dédié aux étudiants débutants en littérature, Angenot donne plus qu'il ne le croit le problème central de la pensée littéraire, problème qui est la source de son renouvellement constant : la pensée littéraire n'a ni d'objet unique, ni de méthode unique, et, aujourd'hui, elle n'est plus l'affaire des spécialistes. La paraphrase d'Angenot laisse aussi entendre qu'entre lui et Sainte-Beuve, l'impasse des études littéraires est restée la même, n'en déplaise aux avant-gardes...

⁶¹ Marc Angenot, préface à Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, p.VIII.

Avec la figure du détective, Poe touche toute la difficulté de donner les traits essentiels d'une méthode, d'une pratique, d'un discours, et de déterminer avec exactitude son objet. Le détective, déjà, dans *Man of the Crowd*, poursuivait dans la foule un homme impossible à lire, un homme dont la physionomie ne pouvait rien révéler des traits mentaux qui l'habitaient. Cette poursuite, c'est celle de la pensée littéraire : elle n'est basée que sur le sentiment singulier que procure un objet qui se distingue des autres par sa forme, mais le poursuivant ne saura jamais exactement ce qu'il poursuit, ni par quels chemins au juste il devra passer pour arriver à une conclusion. Si la nouvelle policière arrive à une conclusion, c'est peut-être parce que le crime, comme trace, a une efficience dont la littérature est dépourvue. Loin d'annihiler l'importance de la littérature, ce constat ne fait que rabattre sans cesse le crime et le fait littéraire l'un contre l'autre, ce qui force Poe à les penser ensemble, dans la mesure où ces deux objets singuliers « ne se laissent pas lire ». Benjamin note cette citation de Poe dans les Passages Parisiens : « La certitude du péché ou de l'erreur incluse dans un acte est souvent l'unique force, invincible, qui nous pousse à l'accomplissement.⁶² ». Il m'apparaît indéniable que c'est cette force invincible qui poussait Poe à écrire, tel le poursuivant de *l'Homme des foules*, persuadé de son erreur et de la vacuité de sa poursuite, mais néanmoins fasciné par l'objet de sa filature.

Benjamin refait ce travail dans les quelques œuvres qui comportent des citations de Poe; il le fait aussi dans son travail de critique en général. La singularité de la

⁶² E. Poe, *Marginalia*, cité par W. Benjamin, op. cit. n.27, p.273-274.

production d'objets de tout acabit, incluant les savoirs, est une donnée essentielle de l'œuvre de Benjamin, qui ne pense que ce qui le dépasse. Il est une grande leçon à tirer de ce procédé, entre autres dans nos institutions qui nous enseignent à maîtriser un objet avant de se risquer à produire une réflexion. Car les littéraires agissent en détectives qui poursuivent une pensée qui n'est jamais totalement incarnée dans des objets; à tout le moins, ces objets leur donnent-ils une impression assez singulière pour que nous les pourchassions dans la perspective incertaine de découvrir leur nature profonde.

Ici j'ai démontré la parenté qui existe entre le détective et le critique littéraire; cette ressemblance éclaire la démarche de Poe à travers la nouvelle policière et aide à mieux comprendre comment le détective s'enchâsse dans une série d'inventions culturelles qui nécessitaient alors une reconfiguration des savoirs. Cette partie m'a permis entre autres de faire un survol des solutions qui s'offraient alors, dont certaines ont toujours cours; néanmoins, je crois que le détective donne la plus juste compréhension du fait littéraire et de ses procédés.

Chapitre 3

- « – De quel livre parles-tu ?
- Je parle du livre qui est dans le livre.
- Y a-t-il un livre caché dans celui que je lis ?
- Il y a le livre que tu écris. »

Edmond Jabès, *Le livre des questions*

Retour et glose sur le chapitre 2

Jusqu'à date, il m'est apparu que le véritable lien qui unissait Poe à Benjamin était cette entreprise qui visait à repenser la critique comme champ organisationnel des savoirs, comme une zone de pensée où toute manifestation humaine puise sa légitimité, puisqu'elle doit être pensée du dehors pour rayonner dans la constellation des savoirs. La méthode Dupin s'est avéré être une excellente démonstration de ce que devait tenter la critique. À cette étape je me suis tournée vers l'état de la critique entre 1830 et aujourd'hui. Cela m'a permis de démontrer que la question demeure entière. Malgré tout, cette interrogation se détache sur un parti pris; si j'ai déjà affirmé que la littérature était le gestionnaire des savoirs, comment puis-je donner état d'une discipline qui cherche encore sa spécificité ? Sur ce point, je crois avoir à la fois le problème et la solution : la critique littéraire a trouvé son fondement dans le point périlleux qui la place comme penseur et champ organisationnel des savoirs. Cette vocation qui propulse la littérature vers le dehors devient un problème lorsqu'elle doit se penser elle-même.

On ne peut pas soutenir que Poe n'avait pas de prétention littéraire; son écriture était d'un style si baroque, si peut commun en fait qu'on imagine mal cet auteur

sans ambition de durée, de postérité dans le monde littéraire. On sait en outre que Poe devait gagner sa vie avec sa plume; l'écriture était donc pour lui sinon une vocation, à tout le moins un métier. Une curiosité intellectuelle hors du commun l'a poussé à faire des sciences et de la technique le thème central de la plupart de ses travaux; des nouvelles telles que *The Adventure of Hans Pfaall*, *The Narrative of A. Gordon Pym*, *The Gold Bug* érigent la méthode scientifique en technique de création littéraire. Dans ces récits, les attributs techniques d'un objet ou d'une aventure dictent le travail de l'écrivain, qui doit produire à la fois une quête irrationnelle et sa justification technique. Ce procédé devient intéressant lorsque Edgar Poe l'applique aux procédés littéraires dans trois essais peu étudiés de nos jours : *The Rationale of Verse*, *The Poetic Principle*, *The Philosophy of Composition*. L'existence de ces travaux fait la démonstration de la prétention de l'auteur à l'universalité, de son souci de rejoindre l'âme humaine à un très haut degré, et, en même temps, d'atteindre ces deux idéaux avec les moyens de l'écriture — des moyens exacts et très ciblés. J'ai déjà cité plus haut une phrase où Benjamin affirmait que les génies se caractérisaient par une totale absence de lucidité face à leur époque et une totale adhérence à celle-ci : c'est dans cet esprit que la technique devint la seule et l'universelle méthode discursive pour Poe.

Le sensorium

Afin de bien situer Poe parmi la constellation d'œuvres dont il est question ici, il faut spécifier que si sa démarche est unique dans l'Amérique de 1830, elle s'accorde tout à fait (comme le note Adorno à la lecture de *Über einige Motive bei Baudelaire*) au positivisme de Comte, son contemporain. Cette parenté

démontre en outre que Poe n'était pas seul à croire que la subjectivité humaine et les sciences objectives pouvaient, main dans la main, constituer la pierre de touche d'un projet spirituel. On peut aussi placer Engels, Klee et certains professeurs du Bauhaus parmi ceux qui ont été non seulement des témoins, mais des participants au changement de sensorium. Car pour Benjamin, c'est « la technique [qui] a soumis le sensorium humain à un complexe entraînement ». Le sensorium est le seul ensemble idéologique qui puisse expliquer le lien ténu existant entre l'organisation du travail et la production culturelle.

Ici, il est peut-être nécessaire d'expliquer à mon lecteur ce qui est entendu par sensorium. À la vérité, il est difficile de trouver, chez Benjamin, une définition explicite de ce qu'est le sensorium; pourtant l'idée qu'une nouvelle sphère sensorielle qui entraîne les individus dans autre voie hégémonique et historique sous-tend toute sa pensée de la modernité. Il m'apparaît donc essentiel ici de combler cette lacune en tentant une définition qui comportera sans doute certaines lacunes à son tour.

SENSORIUM : Dans le matérialisme historique de Benjamin, donnée idéologique qui se donne d'abord comme une impression individuelle assumée collectivement. Ensemble d'impressions singulières conditionnées par l'hégémonie culturelle propre à un lieu et une époque. → Sphère sensorielle

Autrement dit, c'est l'idéologie amenée dans la sphère de l'expérience vécue. À la lumière de ce qui a déjà été vu ici, on peut voir le sensorium comme le lieu où expérience vécue et expérience cumulative coexistent. Par exemple, pour Benjamin, le changement de sensorium est observable surtout dans la

description que Poe fait de la foule : il donne état d'individus qui, aliénés par le travail, adoptent des gestes d'automates. Dans cette mesure, le sensorium réfère tant à la façon dont l'enchaînement des périodes historiques a produit des conditions matérielles *x* et une sphère sensorielle précise, qu'à la manière toute individuelle dont les individus réagissent à ce sensorium. Pour Benjamin, la nouvelle policière est une manifestation typique de l'avènement d'un nouveau sensorium : premièrement, elle fait état d'une nouvelle organisation de l'espace, tant dans la façon de meubler l'intérieur des maisons que de faire de Paris un immense ensemble où l'information circule à différents niveaux.

Le domicile et l'espace urbain

J'ai dit que la nouvelle policière exemplifie les transformations que subissent les individus par rapport à leur habitacle. Je crois pertinent ici de démontrer la nature de cette transformation dans les nouvelles policières de Poe. Dans *The Purloined Letter*, il s'agit de retrouver une missive compromettante à l'intérieur d'un appartement; l'appartement devient donc le lieu trivial où un objet pernicieux s'est glissé. Ici, je laisse la parole à Lacan qui donne, dans son *Séminaire sur la lettre volée*, la définition exacte de ce que Baudelaire traduit par *volée* :

To purloin, nous dit le dictionnaire d'Oxford, est un mot anglo-français, c'est-à-dire composé du préfixe *pur-* qu'on retrouve dans *purpose*, propos, *purchase*, provision, *purport*, portée, et du mot de l'ancien français : loing, loigner, longé. Nous reconnaitrons dans le premier élément le latin *pro* en tant qu'il se distingue d'*ante* parce qu'il suppose d'un arrière en avant de quoi il se porte, éventuellement pour le garantir, voire pour s'en porter garant (alors qu'*ante* s'en va au-devant de ce qui va à sa rencontre). Pour le second, vieux mot français; *loigner*, verbe de l'attribut au lieu de *au loing* (ou encore de *longé*), il ne veut pas dire au loin, mais au long de; il s'agit de *mettre de côté*, ou, pour recourir à une

locution familière qui joue sur les deux sens, de : *mettre à gauche*.⁶³

Or l'on recherche la lettre *mise à gauche* sous l'apparence dangereuse (donc évidente) qu'on lui connaît, en examinant méticuleusement chaque pièce, en soulevant les dessus des tables, en auscultant leurs pattes, en transperçant les fauteuils d'aiguilles minces et longues, en inspectant les livres d'une couverture à l'autre. Tous les articles y passent, tapis, lits, rideaux, parquets, jointures; mais la lettre pernicieuse demeure invisible, pour la simple raison qu'elle était, tout ce temps *posée sous le manteau de la cheminée* sous l'apparence anodine d'une autre lettre, dans un porte-carte ouvert. Le faste mobilier a été minutieusement inspecté, et cette démarche s'est avérée aussi superflue que le luxe ostensible de la demeure qui en est à l'origine, ce qui n'est pas sans rappeler un certain essai sur les meubles. Mais qu'importe; ce qui frappe, ici, c'est qu'il ne suffit plus, pour l'habitant des villes, de se fier à l'apparence confortable de son logis pour pouvoir y couler des jours paisibles, bien au contraire; l'intérieur est maintenant un lieu perméable au tumulte du dehors, où l'étrange règne dans toutes sortes d'objets communs. Pour Lacan, l'inconnu qui se terre dans le logis, c'est la Lettre, le signifiant qui, déplacé ou caché, conditionne les acteurs du texte de Poe. Et le manteau sous lequel on trouve la lettre, c'est celui de *l'immense corps de femme qui s'étale dans l'espace du cabinet du ministre*⁶⁴, et que Dupin a tôt fait de déshabiller du regard.

Ça n'est pas par hasard que le détective a la capacité de voir, dans l'appartement, ce que personne ne voit. À l'image de son père, l'auteur de *Philosophy of*

⁶³ J. Lacan, *Le séminaire sur la lettre volée*, dans op. cit. n.1, p. 29.

⁶⁴ Ibid, p.36.

Furniture, Dupin a la capacité de voir avec les yeux de l'extraordinaire. Pour Lacan, ce regard, c'est celui du psychanalyste. Pour Benjamin, c'est un regard tout aussi transperçant, celui du cinéma, qui dévoile ce sensorium tout nouveau relié au logis, à l'ameublement et aux traces qu'on y laisse :

Si le cinéma, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant les milieux banals sous la direction géniale de l'objectif étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient, d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné. Nos bistrots et nos avenues de métropoles, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines paraissaient devoir nous enfermer sans espoir de libération. Vint le film qui fit sauter ce monde-prison par la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que désormais, au milieu de ses débris au loin projetés, nous faisons insoucieusement d'aventureux voyages.⁶⁵

Ce que nous rappelle surtout cette citation, c'est qu'en s'ornant en détails et en facilités, les appartements ont également transformés l'univers visuel (et donc la façon de voir) de l'habitant; le cinéma n'en est qu'une manifestation plus tardive. Or c'est précisément ce qui est en jeu dans *La lettre volée*; la personne qui a dérobé la lettre à la vue des policiers a joué précisément sur le fait que dans les appartements luxueux, on peut voir sans voir, puisque le trivial s'est ornementé et a fait exploser l'organisation rassurante des maisons, et du coup, la structure sensorielle de ses habitants. Le domicile est désormais un tissu de signifiante où la pensée fait d'aventureux voyages; tel est l'univers du psychanalyste, du lecteur, du critique, du flâneur et du détective.

La précédente citation comporte aussi l'idée du rythme, apportée ici par l'image en mouvement mais qui devait elle aussi modifier l'organisation des gestes quotidiens. Je veux parler d'une existence rythmée par la rotation de la presse,

⁶⁵ W. Benjamin, op. cit. n.5, p.208-209.

de la manivelle du téléphone, de la pointeuse de l'usine. L'univers visuel et sonore ainsi créé nous apprend lui aussi qu'il faut s'habituer à l'idée qu'un seul petit geste a le pouvoir de déclencher un ballet mécanique.

Pour revenir aux nouvelles de Poe, notons qu'elles donnent le logis et le quartier comme un lieu indivisible de l'espace urbain. Benjamin observe que *Le mystère de Marie Roget*, est la première nouvelle où l'information journalistique est utilisée pour dénouer une intrigue criminelle. En effet, tout l'espace de la ville y est traité comme un seul et même habitat où Marie Roget évolue librement à ses risques et périls; ce qui donne à Dupin le loisir de s'y aventurer pour reconstituer les circonstances du meurtre. D'une part, donc, la culture journalistique donne Paris comme une unité spatiale comprenant la parfumerie où est employée la victime et les divers commerces et domiciles où elle a l'habitude de se rendre; tout un chacun s'empare donc de l'information diffusée au sujet de la parfumeuse avec la familiarité d'un proche ou d'un voisin. La notoriété de Marie Roget devient telle que Dupin doit apporter certaines précisions à l'affaire lorsqu'il s'agit du moment de la « disparition ». Un collaborateur au journal *Le Commercial*⁶⁶ écrit: « It is impossible that a person so well known to thousands as this young woman was, should have passed three blocks without some one having seen her. » Comme le souligne Dupin, l'auteur de ces lignes est sûrement un homme fort connu dans un certain milieu parisien; or il prête la même notoriété à la petite parfumeuse, dont l'itinéraire, dit-il, a bien pu être fort différent au fil des jours, ce qui suffit à rendre quelqu'un anonyme même dans

⁶⁶ Pour la composition de cette nouvelle, Edgar Poe s'inspire d'une affaire survenue dans les environs de New York en 1841. *Le Commercial* est une francisation du *New York Journal of Commerce*.

un voisinage assez près. Cela démontre assez bien à quel point le fait divers expose la ville à l'image d'un vaste texte dont on explore librement les coins et recoins en se livrant à l'interprétation la plus libre.

Comme le souligne Benjamin, la nouvelle policière se base non seulement sur l'existence des traces, mais sur l'effacement et la reconstitution de ces traces. La disparition de Marie Roget pose un problème à la compréhension de la ville : il ne suffit pas de passer par un lieu pour y être attesté présent. Dans la foule, les individus sont plus ou moins impossibles à distinguer; le criminel bénéficie de sa protection :

La littérature qui s'est attachée aux aspects inquiétants et menaçants de la vie urbaine (...) a également à voir avec la masse. Mais elle procède autrement que les physiologies. Peu lui importe la détermination des types : elle étudie plutôt les fonctions propres à la masse dans la grande ville. Parmi celles-ci, une s'imposait à l'attention, comme le souligne un rapport de police vers le début du XIX^e siècle : « Il sera toujours presque impossible de rappeler et de maintenir les bonnes mœurs dans une population amoncelée où chaque individu, pour ainsi dire, inconnu de tous les autres se cache dans la foule, et n'a à rougir aux yeux de personne. » La masse apparaît ici comme l'asile qui protège l'asocial de ses poursuivants. C'est cet aspect qui, de tous les aspects menaçants de la ville, est devenu le plus tôt manifeste. Il est à l'origine du roman policier, du *detective novel*.⁶⁷

Cette nouvelle configuration de l'espace laisse encore une fois suggérer que l'acte de voir n'est plus le même sous le second empire, de même que l'on jouit d'une certaine invisibilité. La « civilisation de verre » annoncée par Benjamin dans *Erfahrung und Armut* est facilement associable à ce nouveau sensorium qui comporte une façon de voir à *travers* les autres passants. Le verre et la foule sont des figures faciles à rapprocher lorsqu'elles sont toutes deux (et séparément) considérées par Benjamin comme des lieux où les traces se créent puis s'effacent:

⁶⁷ W. Benjamin, op. cit. n.25, p.64-65.

Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi du mystère. Il est aussi l'ennemi de la propriété. Le grand écrivain André Gide a dit un jour : chaque objet que je veux posséder me devient opaque. Si des gens comme Scheerbart rêvent de construction en verre, serait-ce parce qu'ils sont les apôtres d'une nouvelle pauvreté ? ⁶⁸

Erreur ou oubli volontaire par choix stylistique, Benjamin omet de mentionner que le tout récent Bauhaus de Dessau (qui date de 1926, soit sept ans avant la rédaction de ce texte), construit en verre et en béton, est une innovation en ce qu'il constitue (avec le Crystal Palace de l'exposition universelle de 1851) l'une des premières constructions dont l'extérieur soit entièrement de verre. Cette carence étonne venant de celui qui a désigné Klee comme l'un de ces grands constructeurs ayant fait table rase de tout ce qui avait été fait avant lui. D'ailleurs, l'un des principes qui guide la production de la célèbre école a été, à partir de 1923, de créer des prototypes conformes aux possibilités de reproductibilité technique de l'époque⁶⁹. Les objets conçus le sont donc avec l'idée d'éliminer le plus possible la distinction entre l'original et la copie, donc d'annihiler l'idée même de l'authentique au profit de la sérialité.

En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée comme sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel.⁷⁰

Pour Benjamin, l'ubiquité de l'image cinématographique garantit la dissolution de la tradition qu'elle est censée transmettre, ou, selon une formule du penseur,

⁶⁸ Idem, op. cit. n.7, p.369-370.

⁶⁹ F. Whitford, *Le Bauhaus*, Paris, Thames and Hudson, 1989.

⁷⁰ W. Benjamin, op. cit. no.5, p.181

cette image fait l'inventaire du passé comme d'un avoir mort (*Erfahrung und Armut*). L'existence d'images en série modifie donc elle aussi la façon de voir; le témoin n'est plus celui qui voit le présent se dérouler pour ensuite se porter garant de son authenticité; il est le spectateur fortuit d'un exemplaire du réel défunt. Dans cette mesure, le détective apparaît comme la résultante de ce milieu où personne ne peut plus faire foi de l'évènement; il s'agit plutôt de démontrer par le raisonnement que cet évènement s'inscrit dans la suite logique des choses.

Par exemple, dans *The Purloined Letter*, la police, qui prend le ministre ayant camouflé la lettre pour un poète qu'on tient pour fou, s'applique à chercher de façon minutieuse la cachette de la lettre en jurant qu'elle l'attrapera au plus tôt; mais Dupin, qui sait que le ministre est à la fois un mathématicien et un poète, donne une juste place à son inventivité et peut ainsi avoir une idée plus certaine des moyens mis en œuvre par lui pour berner la police. Les codes ambigus de la littérature sont utilisés comme référence pour démontrer que l'objet hétérogène peut aussi bien être à l'intérieur d'un cheval de Troie aux allures tout à fait anodines. Ce cheval de Troie, c'est une autre lettre qui contient la missive compromettante.

Dans cet exemple, la déduction et les techniques du raisonnement ont valeur d'autorité; le déroulement de la vie individuelle ou le destin ne sont plus ce qui guide l'action. Quant au détective, il n'est pas là pour porter foi aux événements en témoignant, mais pour faire ressortir le caractère exceptionnel de sa pensée. Peu lui importe l'expérience; il préfère se sustenter dans la grande bibliothèque

des expériences mortes. Il lui appartient de faire usage ou de dénigrer les connaissances mises à sa disposition; mais la plupart du temps, son raisonnement les assimile de façon complètement statique, en leur ôtant tout relief. Voilà qui donne un côté péjoratif la lecture psychanalytique du texte de Poe, qui comme tous les écrits de Lacan, tente surtout de légitimer la méthode psychanalytique au détriment du contenu littéraire de la nouvelle. Si le raisonnement du détective prime sur le contenu des vies individuelles impliquées dans celui-ci, cela revient à dire que la psychanalyse procède dans le but d'asseoir sa légitimité avant de remplir sa vocation de « médecine de l'âme » ou de philosophie.

Le détective selon Kracauer

Cette vision est conforme à celle que défend Siegfried Kracauer dans *Le roman policier, un traité philosophique*. Pour l'acolyte de Benjamin, le roman policier est le symptôme d'une société qui refuse la transcendance, au profit de la sphère intellectuelle, la *ratio*, qu'il nomme aussi « sphère inférieure » en référence à Kierkegaard, qui a désigné la sphère supérieure, comme « la sphère religieuse et dans laquelle les noms livrent leur secret, le soi est en relation avec le mystère suprême qui le porte à sa pleine existence »⁷¹. Si Benjamin, de son propre aveu, masquait toujours la vocation théologique de sa pensée derrière le matérialisme historique, Kracauer ne cache pas que son traité empreint de sociologie et de critique littéraire est une véritable défense du divin à travers la figure du détective, incarnation de la *ratio*, immanence qui renie la transcendance en

⁷¹ Siegfried Kracauer, *Le roman Policier*, Paris, Payot, 2001, p.35.

occupant la place de cette dernière⁷². Autrement dit, pour Kracauer, le détective est un Dieu immanent qui détient les réponses et les vérités d'un monde complètement intellectualisé, un monde sans mystère divin. Le détective a des motivations quelques peu secrètes mais il opère selon un mode strictement laïque : « Sa négation est le processus rationnel en lequel la figure de la conjuration se mue par le désenchantement, comme toute autre figure des régions inférieures⁷³ ». La lecture théologique de Kracauer éclaire l'entreprise de Poe : celui-ci a posé tour à tour les mêmes questions fondamentales à l'histoire, au mythe, à la cosmogonie, aux sciences occultes, aux sciences pures; néanmoins, si la réponse aurait dû être : « la vie est ailleurs » (Baudelaire dira, dans le même esprit : « *Anywhere out of the world* »), Poe préfère créer un univers complètement immanent où les réponses sont préconçues et appartiennent au domaine du social, alors que l'on tient généralement l'auteur pour un être profondément asocial. Asocial, le détective l'est aussi : mais son activité adhère complètement à la sphère du social, dont il n'est que le reflet, ou comme le pense Kracauer, le Dieu immanent. Pour Kracauer, la ratio, à travers la figure du détective, « agit en Dieu créateur parmi les systèmes planétaires de protons et d'électrons qu'elle met en circulation ou qu'elle anéantit en sa quête de l'ultime formule universelle, inaccessible ». Cette idée est totalement conforme à la « structure pulsionnelle⁷⁴ » de Poe telle que construite au fil de

⁷² Ibid, p.95-96.

⁷³ Ibid, p.100.

⁷⁴ W. Benjamin, op. cit. n.26, p.68-69. « Baudelaire n'a pas écrit de roman policier parce que sa structure pulsionnelle lui rendait impossible l'identification avec le détective. Le calcul, le moment de la construction, se trouvait chez lui du côté de l'asocial. Il fait partie intégrante de la

mes considérations : la nouvelle policière représente chez lui le moment du renoncement à la vérité accessible par les sciences, et le début d'une adhésion sans réserve au discours littéraire comme seul salut des vérités dans l'absence totale d'absolu que présuppose cette discipline. Autrement dit, parce qu'elle constitue une discipline poreuse où les vérités énoncées se dissolvent dans la matière même de l'énoncé, la littérature constituait pour Poe le seul lieu où la vérité demeurerait pensable. Poe a donc été radical dans son adhésion au discours littéraire et a créé un genre où la vérité s'incarne totalement dans l'énoncé, et où la vérité est pure *ratio*.

La transcendance en question

The Gold Bug constitue la démonstration la plus certaine qu'une « totalité esthétique » (Kracauer) et narrative peut exister dans un message codé, et que cette totalité est entièrement déchiffrable. Il ne fait aucun doute que le message que Legrand trouve près d'une épave tend vers la découverte du trésor et contient tout ce qu'il faut pour y arriver. Cependant, l'entrée de jeu de la clé de l'énigme est la morsure du scarabée d'or qui conduit Jupiter (l'esclave du découvreur) à l'enrouler dans le morceau de parchemin contenant le message codé. On connaît la valeur symbolique du scarabée dans la mythologie égyptienne : il représente l'éternité, la résurrection, la victoire de la vie sur la mort, la métamorphose de la matière morte en pure divinité. Voilà qui injecte un sens nouveau au texte de Poe. La lettre existe dans le monde séculier : mais la transcendance donne à l'homme le pouvoir de la redécouvrir. C'est en voulant

cruauté. Baudelaire a été trop bon lecteur de Sade pour pouvoir entrer en concurrence avec Poe. »

en dessiner le scarabée que Legrand ressort le morceau de parchemin et découvre le plan esquissé par les pirates. Toute laïque qu'elle soit, l'interprétation est donc présentée comme émanation de la sphère supérieure. Ce n'est que par la suite qu'elle se constitue comme immanence et aspire à remplacer la transcendance. Le scarabée sert le divin à une immanence qui veut se constituer comme transcendance. La métamorphose dont il s'agit ici est celle, comme le soutient Kracauer, d'un authentique qui accède, par la *ratio*, à sa propre inauthenticité.

Le lecteur de Benjamin n'a pas à aller très loin pour trouver une équivalence dans l'œuvre de ce dernier. La marionnette joueuse d'échec camouflant le nain hideux de la théologie⁷⁵ est l'exacte représentation d'un savoir qui, venant de la théologie, doit se donner à la sphère intérieure sous l'apparence d'une réalité qui se déréalise sous une forme entièrement rationalisée. Une marionnette, non pas divine, mais qui est l'émissaire de la chose divine à l'intérieur de la *ratio*. Quant au lecteur de Poe, il aura trouvé quelque chose de salutaire dans l'image du scarabée emmitouflé dans un parchemin recouvert d'écritures déchiffrables; autrement dit, un ensemble de signes achevé à l'intérieur duquel le divin devient une chose. Un auteur qui voulait saisir les rapports profonds et secrets entre les choses devait nécessairement voir Dieu comme un être immanent caché à l'intérieur de chaque concept; s'imaginer que chaque concept avait une fin devenait alors une victoire de la matière sur l'esprit. Pour Edgar Poe, la décomposition d'une intrigue en une série de faits objectifs libère la pensée pour

⁷⁵ Loc. cit. n.44.

la raison qu'elle peut alors s'arrêter au monde matériel trouver elle aussi une forme définitive. Chacun des genres initiés par Edgar Allan Poe constitue la représentation complète et achevée d'un trait universel; le roman policier est l'explication par excellence de l'interprétation, de sa victoire absolue sur la matière. Pour Poe, le vers était une affaire mathématique à quatre-vingt-dix pourcent⁷⁶; il n'est donc pas exclu de penser que l'enchaînement des mots tenait pour lui en une théorie de coups d'échecs dont l'issue était la victoire de la matière sur l'esprit.

Pour Adorno, le matérialisme était à Benjamin un poison qui lui permettait de vaincre n'importe quelle impasse dans la pensée; lorsqu'il s'agit d'illustrer le corps à corps acharné d'un philosophe avec sa propre pensée, le joueur d'échecs surgit, calme, raisonné, avec tous les coups bien en tête. Le détective apparaît lui aussi comme un sage reclus qui se présente dans une pièce où les traces d'une lutte sanglante sont encore apparentes pour tirer de froides conclusions sur l'homicide. Pour Kracauer, le détective revêt tantôt l'habit du moine, tantôt celui du prêtre sécularisé; cela fait la preuve de son absence de fondement et de son indifférence au monde. Toute son attention est alors portée sur le cas à résoudre; il devient ce cas, dont il n'est plus que l'illustration raisonnée. *Le mystère de Marie Roget* est la démonstration la plus parfaite de ce trait du détective, car le raisonnement qui forge le récit est construit à partir d'informations mises à la portée de monsieur et madame tout le monde, alors que dans les deux autres nouvelles un membre du corps policier a au préalable

⁷⁶ E. Poe, *The rationale of verse*, op. cit. n.3, p.908.

communiqué à Dupin pour des informations privilégiées. Dans la nouvelle qui nous intéresse, au contraire, rien de personnel n'attache Dupin au cas; il en est un témoin lointain et totalement impartial, voire anonyme. De plus, il se dévoue à cette cause par amateurisme et non parce qu'il accorde quelque importance à la loi; ce qui compte à ses yeux, c'est qu'un cas *irrégulier* par rapport à tout motif sensé offre assez d'incompréhension pour constituer une série de coups à la hauteur de la virtuosité du maître. Irrégulier, mais réputé comme tel. Aussi, toutes les informations (et non les suppositions, que Dupin reconnaît et écarte de son enquête) en circulations sur le mystère sont tenues pour exactes, qu'elles émanent de la presse, de la police ou des commérages. Le détective n'est pas là pour établir leur validité, mais pour les aligner en théorie. C'est donc du moment que la l'information est formulée en théorie que l'information parasitaire y est identifiée et réfutée. Les « faits objectifs » invoqués par le détective le sont donc à cette nuance près qu'ils doivent prendre place au sein d'une constellation de signes préalablement extorquée au cas. La méthode est elle aussi tributaire de cette constellation. La position de Dupin sur la méthode d'enquête est la suivante : la police est appliquée à résoudre un cas, certes, mais sa méthode n'a rien a voir avec le cas qui se présente. Le détective, lui, épouse le système logique du cas. D'où son efficience. La matière même des cas irréguliers ne saurait être comprise par un « professionnel » qui soit un habitué du crime et de ses mobiles. Il y verrait l'application de principes propres à un autre cas et tomberait inévitablement dans l'erreur. Au contraire, un esprit vif qui verrait ce crime comme un objet radicalement nouveau serait plus enclin à comprendre son horizon. Dupin n'est pas un joueur d'échecs, il aime plutôt le

whist; aussi, il a appris à épouser le stratagème de son adversaire, et par-là même entrevoit l'issue du match qui se joue. Le détective est donc avant tout le personnage dont la stratégie correspond essentiellement à celle de l'adversaire et du jeu qui se joue avec lui.

La tâche de l'historien matérialiste

Dans la mesure où cet adversaire est la pensée, le jeu se complique. Benjamin a lui-même illustré un appareil philosophique à l'image du jeu d'échecs; ce dispositif totalement rationnel, qui gagne à tous les coups, est peut-être la bonne représentation d'une hégémonie culturelle qui peut vaincre n'importe quel adversaire. Néanmoins Benjamin a tenté de déjouer les coups de cette hégémonie.

Benjamin avait la certitude de l'existence d'un temps messianique vers lequel le passé était définitivement tourné; c'était au présent de se reconnaître comme la rédemption du passé, pour le libérer. Or la clé de cette rédemption, c'était la reconnaissance, dans la lutte des classes, des vaincus comme les détenteurs de la tradition. Dans la mesure où Benjamin devait jouer une partie d'échecs avec la pensée pour restituer l'héritage culturel de l'humanité aux classes qui ne l'avaient jamais détenu pour la simple raison que l'historien s'identifie généralement au vainqueur, le jeu équivalait à épouser la stratégie du vainqueur au profit des classes laborieuses. À l'image du détective, Benjamin devait ressusciter, à partir de restes, une histoire opprimée au-dessus de laquelle l'histoire officielle circulait en composant avec les plus gros morceaux du butin.

Aussi, il n'est pas difficile d'associer Benjamin (« l'Ange de l'Histoire »⁷⁷) à Dupin qui, sollicité pour résoudre le cas Roget, contemple les différents articles parus à son sujet, et trouve sous les récits officiels et erronés, le véritable motif de la disparition de la jeune fille. Le détective restitue le fil des événements; il ne fait pas justice aux victimes, mais établit les circonstances de l'outrage. Il ne travaille pas pour le Bien; au contraire, bien souvent, il démontre que les détenteurs du Bien commun sont dans l'erreur. On voit se dessiner la ressemblance entre le détective et l'historien matérialiste, qui a pour tâche de ressusciter à l'intérieur des histoires déjà écrites, les petits morceaux d'histoire opprimée. La conception matérialiste de l'histoire présuppose un salut de toutes les classes opprimées à l'intérieur d'un moment idéal. Pour Benjamin, l'historien matérialiste est celui qui exprime crainte et doute devant les vainqueurs qui portent avec eux l'héritage culturel de l'humanité. Il doit prendre un certain recul vis-à-vis de l'attitude qui consiste à étudier l'histoire exclusivement comme leur possession. « Car tout cela est dû non seulement au labeur des génies et des grands chercheurs mais aussi au servage obscur de leurs congénères. Tout cela ne témoigne de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie. »⁷⁸ Ce double héritage, c'est dans l'histoire écrite qu'il

⁷⁷ W. Benjamin, op. cit. n.44, p.438 : « Il y a un tableau de Klee nommé *Angelus Novus*. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect de l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, penser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons le nom de Progrès à cette tempête. »

⁷⁸ Ibid, p.437

circule. Si Benjamin reste muet par rapport à la méthode qui le lie à l'histoire écrite, on sait qu'il fonctionnait très bien avec l'imprimé, la forme de reproduction mécanisée la plus ancienne. C'est plutôt la valeur de ce témoignage qu'il questionne, dans la mesure où elle est complice du pouvoir et de l'idée de progrès. Son regard à lui est plutôt tourné aux éléments muets de ce progrès, et qui se déploient une fois extraits de sa forme centripète. C'est le sens qu'il faut donner à son *exposé sur le 19^{ème} siècle* et son *Baudelaire*.

Je reviens quelques pas en arrière pour m'attarder sur le doute essentiel qui habite l'historien matérialiste lorsqu'il se retrouve en face des faits des vainqueurs. Celui-ci les perçoit à la fois comme le fait de la culture et celui de la barbarie : les deux conditions essentielles qui, transposées au sein de la grande ville, donnent lieu à l'éternelle poursuite entre le criminel et la victime, produisant un méfait qui soit immortalisé par le détective, qui atteste l'existence de ce corps à corps. Aussi, il représente celui qui tire un témoignage de restes ambigus. S'il est certain de ne jamais pouvoir détenir ce butin, à tout le moins peut-il donner les circonstances du pillage. Autrement dit, si le détective ne détient pas le pouvoir de faire justice aux victimes, il témoigne du délit.

La tâche du détective

Il est donc pensable que cette préoccupation était présente quand Poe dénonçait le mauvais goût de ses congénères américains dans *Philosophy of Furniture*. L'idée que l'on puisse mettre le goût sous l'emprise de l'argent était pour lui une injustice qui équivalait à un pillage culturel; il voulait simplement affirmer sa lucidité à l'encontre d'une telle corruption de l'ordre des choses. Ce qu'il avait à en tirer; sûrement rien. Mais ce texte témoigne contre une classe qui s'est

arrogée un art, en étalant à travers lui sa richesse. Après cette critique, le mobilier s'est retrouvé au centre de la nouvelle policière. J'ai comparé plus haut les traces laissées sur les meubles à des hiéroglyphes; ces hiéroglyphes sont les restes d'une activité dont le détective cherche à connaître la nature. Dans *The Murders in the Rue Morgue*, le mobilier est le premier indice évoqué par le journal qui relate le crime :

The apartment was in the wildest disorder --the furniture broken and thrown about in all directions. There was only one bedstead; and from this the bed had been removed, and thrown into the middle of the floor. On a chair lay a razor, besmeared with blood. On the hearth were two or three long and thick tresses of grey human hair, also dabbled in blood, and seeming to have been pulled out by the roots. Upon the floor were found four Napoleons, an ear-ring of topaz, three large silver spoons, three smaller of metal d'Alger, and two bags, containing nearly four thousand francs in gold. The drawers of a bureau, which stood in one corner, were open, and had been, apparently, rifled, although many articles still remained in them. A small iron safe was discovered under the bed (not under the bedstead). It was open, with the key still in the door. It had no contents beyond a few old letters, and other papers of little consequence.⁷⁹

Le meuble se retrouve donc à l'épreuve de cette méthode qui consiste à arracher un objet au cours des événements pour lire les strates de passé qu'il contient comme un seul amoncellement de faits. Et ces faits émanent d'une culture de masse. La barbarie des puissants amène Poe à faire du simple particulier l'acteur de ce nouveau genre; les protagonistes de la nouvelle policière sont marchand de tabac, blanchisseuse, clerc, banquiers, tailleur. Cette allusion à des gens de métiers est un facteur de plus qui tend à faire de cette littérature le fait de la multitude laborieuse.

Comprendre l'amoncellement de faits qui est l'affaire de la masse par la littérature; telle fût la méthode de Poe, et plus tard, celle de Benjamin. Cela explique entre autre l'intérêt et l'affection que ce dernier porte au premier. Si

⁷⁹ E. Poe, op. cit. n.47, p.147.

Baudelaire écrit sur Poe : « L'imagination n'est pas la fantaisie...L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit...les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.⁸⁰ » Adorno parle de Benjamin en ces termes : « Pour lui, l'imagination philosophique est la capacité « d'interpoler dans le plus petit détail » et la cellule de la réalité qu'il observe revêt autant d'importance à ses yeux—cette formule est de lui—que tout le reste du monde.⁸¹ » Sous ce rapport, les deux auteurs revêtent les traits du thaumaturge; ils ont la capacité intuitive et magique de restituer l'essence du monde à l'intérieur des plus petites choses, et de le donner à quiconque persiste à les lire et tâche de les comprendre. L'allégorie est la baguette magique qui donne ce pouvoir à l'écrivain. « L'allégorie a quitté au XIXe siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur.⁸² » C'est ainsi que Benjamin témoigne d'une nouvelle façon de transmettre l'expérience cumulative; une expérience à léguer (*Erfahrung*) se dessine à l'intérieur de l'expérience vécue et glisse tel un surplus sur la chose qui tisse des rapports secrets avec d'autres choses. Il appartient au lecteur de s'attarder au pouvoir évocateur de l'écriture pour accéder à une telle expérience (*Erfahrung*).

Alors qu'il est encore fort jeune, dans les années vingt, il lui est arrivé de formuler ainsi sa devise : ne jamais se lancer tout droit dans la pensée, ou seulement, comme il disait, en « amateur » mais toujours et exclusivement par l'intermédiaire de textes existants. (...) La création tout entière est pour Benjamin une écriture qu'il faut déchiffrer alors que l'on n'en connaît pas le code. Il plonge dans la réalité comme dans un palimpseste. Interprétation, traduction, critique, tels sont les schémas de sa pensée. 83

⁸⁰ Voir n.27

⁸¹ T.W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 2001, p. 44.

⁸² Voir n.16.

⁸³ T.W. Adorno, op.cit. n.80, p.49

Telle est la méthode établie par le détective, à la différence que la pensée se glisse dans un schéma séculier et part du présupposé que le code (bien que temporairement inconnu) appartient au domaine des sciences objectives. Mais le détective se glisse lui aussi dans un discours qui le précède pour construire ses théories. Comme le critique, il extrait un objet d'un domaine idéologique préexistant pour le ressusciter à l'intérieur d'un autre domaine idéologique. L'objet induit le principe; d'abord caché, puis amené à l'évidence objective. Il en va autrement du critique littéraire, qui révèle dans la matière écrite des évidences encore et toujours inclusives à un langage spécifique, et par le fait même, démontrable à une petite communauté. Autrement dit, le critique fait des transferts de codes, en s'attaquant à une matière dont il ne possède pas la méthode de déchiffrement, et arrache un autre code à ce premier. Mais jamais sa formulation du premier code ne conduit à l'évidence pure. Par contre, il élabore des schémas qui transforment la pensée, la sienne et celle du lectorat. Ainsi, à travers une matière de prime abord indéchiffrable, le critique produit une pensée.

À juste titre, Kracauer attribue au détective un certain pouvoir magique, qui le relierait à un ordre séculier et qui en même temps expliquerait sa capacité à tirer des formules d'une matière indéfinissable. Les lieux d'un crime peuvent en effet être perçus comme un grimoire comportant un certain nombre de courtes explications s'adressant à quelques érudits détenant la méthode de transcodage. Suivant l'analogie établie ici, le critique littéraire pourrait être perçu comme un personnage qui détient la capacité de comprendre les lois magiques et paranormales qui régissent les rapports entre les choses, magicien ou encore

médium. Walter Benjamin est exactement ce genre de critique. Sa conception de l'histoire donne état d'une construction humaine transformée par des années de témoignages éclairant une seule partie de l'héritage cumulatif de la tradition; or Benjamin se met en face de ces témoignages et commence à en tirer autre chose, sous le couvert d'un ordre séculier appelé « matérialisme historique ». Il se met à parler, et la chaîne des événements se déconstruit petit à petit sous l'effet de ses paroles. Il trace de nouvelles délimitations dans la pensée à partir de ce que d'autres avaient écrit avant lui. Il en révèle d'autres que tous tenaient pour acquises sans pouvoir les énoncer. À la fin de son exposé, chacun a la sensation que cet homme a apporté quelque chose à sa discipline, ou l'a marqué de façon indélébile, en allant regarder dans les recoins les plus sombres d'une tradition présumée parfaite parce que l'on n'éclaire que ses aspects les plus réguliers.

Car c'est ce qui relie le criminel au détective; l'irrégularité de l'acte, qui plonge l'un dans un état de péché, et fait de l'autre un virtuose de la pensée en recomposant le mobile de l'acte anormal. La perversion du détective, c'est une pensée qui se nourrit de la nature imparfaite des choses, de l'absence de plénitude qui caractérise tous les rapports sociaux; le détective est un *sociopathologiste*. Peut-être parce qu'il souffre aussi du manque de morale environnante, il se terre dans sa vie intellectuelle et n'en ressort que pour admirer chez ses pairs la même incapacité à vivre en société. Le détective est la démonstration de l'*insociable sociabilité*; son contact difficile avec l'extérieur le pousse à se dépasser, mais augmente sa répulsion face à celle-ci. C'est Kant qui

propose la discorde comme moteur du progrès dans son *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* :

L'homme veut la concorde, mais la nature sait mieux que lui ce qui est bon pour son espèce : elle veut la discorde. Il veut vivre commodément et à son aise; mais la nature veut qu'il soit obligé de sortir de son inertie et de sa satisfaction passive, de se jeter dans le travail et dans la peine pour trouver en retour les moyens de s'en libérer sagement. ⁸⁴

Ainsi la discorde semée par le criminel permet au détective de démontrer son potentiel, non seulement au point de vue individuel, mais vis-à-vis de la société à laquelle il répugne de se mêler; en somme il est le produit d'une discorde qui cherche la concordance avec le bien.

Ce trait est apparent chez Dupin quand vient le temps d'identifier la personne présente sur les lieux du crime en plus des deux victimes de la rue Morgue. L'élément qui ressort alors des témoignages est la différence radicale des voix entendues sur la scène du crime.

The Dutchman maintains it to have been that of a Frenchman; but we find it stated that 'not understanding French this witness was examined through an interpreter.' The Englishman thinks it the voice of a German, and 'does not understand German.' The Spaniard 'is sure' that it was that of an Englishman, but 'judges by the intonation' altogether, 'as he has no knowledge of the English.' The Italian believes it the voice of a Russian, but 'has never conversed with a native of Russia.' A second Frenchman differs, moreover, with the first, and is positive that the voice was that of an Italian; but, not being cognizant of that tongue, is, like the Spaniard, 'convinced by the intonation.' Now, how strangely unusual must that voice have really been, about which such testimony as this could have been elicited! ⁸⁵

Il s'avère par la suite que la voix entendue par les témoins est celle d'un primate; au passage, le détective a démontré l'ignorance crasse des Européens en matière de langues étrangères, et leur promptitude à décrire l'étrange en termes

⁸⁴ E. Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, dans *Opuscules sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1990, p.74. Kant emprunte l'expression au modèle physique de Newton.

⁸⁵ E. Poe, op. cit. n.47, p.155-156.

génériques et communs. De deux choses l'une; les résidents de Paris ne sont pas en mesure de juger d'une situation dès qu'elle dépasse le moindrement le banal et le quotidien; dans cette mesure, le détective se distingue très nettement au-dessus de la masse en se faisant l'interprète de la discorde. Néanmoins, il puise son inspiration à même cette discorde.

L'insociabilité est donc un élément clé qui porte le détective vers le meurtrier dans un parfait mouvement de réciprocité; la poursuite, qui s'organise autour du meurtre, n'est donc pas celle du bien contre le mal, mais plutôt de deux tendances platement humaines qui sont représentées par deux figures. Aussi le narrateur de *The Man of the Crowd* n'est pas attiré au hasard par le visage de *l'Homme des foules*; au contraire, il le guette et cherche son contact.

The wild effects of the light chained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years. With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepit old man, some sixty-five or seventy years of age)—a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. ⁸⁶

Les dispositions mentales du poursuivant provoquent la rencontre de deux esprits prêts à se poursuivre à travers les rues de Londres; et comme dans n'importe quelle enquête, c'est la certitude qu'il existe bien un code pour déchiffrer l'objet, mais que ce code est pour le moment inconnu, qui guide le narrateur. Celui-ci éprouve un véritable plaisir à voir sa proie lui échapper; le poursuivi s'amuse, pareillement, à semer celui qui le traque en l'emmenant dans

⁸⁶ E. Poe, op. cit. n.40, p. 478.

des lieux qui lui ôtent toute possibilité d'être démasqué. Ainsi, chacun teste sa sociabilité par la rencontre de cet *autre soi*. J'ai parlé plus haut de la dimension décisive que revêtait le crime chez les protagonistes d'Edgar Allan Poe; cette volonté qui s'affirme haut et fort, elle a une réciprocité quand le détective rôde autour. Loin d'être un acte sauvage, le crime en société est un geste qui tend à s'inscrire dans la culture. Il s'agit de laisser une trace, de créer un consensus autour d'un acte perturbateur et violent. Cette violence, organisée par la *ratio* en la personne du détective, acquiert le statut de « discours ».

Réfléchir l'opération de l'esprit par laquelle le crime est transformé en discours, cela ne va pas de soi. En premier lieu, il faut considérer que la culture est, selon les mots choisis par Freud,

...la somme totale des réalisations et des dispositifs par les quels notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtre animaux et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux.⁸⁷

Considérons donc que la prétendue sauvagerie des villes est l'effet même de cette culture qui permet à plusieurs hommes et femmes d'accéder en masse aux instruments culturels. La structure organisationnelle qu'est la ville est donc en principe un moyen de protection contre les instincts qui livrent l'homme à la sauvagerie. *The Man of the Crowd* est une démonstration de ce principe; comme le note Benjamin, Poe brosse d'abord, dans cette nouvelle, le portrait d'individus complètement aliénés à cette organisation. Les castes y sont rigoureusement respectées, d'abord par l'habillement, puis par l'attitude en général et finalement par une gestuelle qui est propre à une profession :

⁸⁷ S. Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.32

The gamblers, of whom I descried not a few, were still more easily recognizable. They wore every variety of dress, from that of the desperate thimble-rig bully, with velvet waistcoat, fancy neckerchief, gilt chains, and filagreed buttons, to that of the scrupulously inornate clergyman, than which nothing could be less liable to suspicion. Still all were distinguished by a certain sodden swarthinness of complexion, a filmy dimness of eye, and pallor and compression of lip. There were two other traits, moreover, by which I could always detect them: a guarded lowness of tone in conversation, and a more than ordinary extension of the thumb in a direction at right angles with the fingers.⁸⁸

Mais cette attitude est aussi, pour Benjamin, caractéristique de l'homme qui se prémunit constamment contre le choc; de l'homme moderne qui, selon la même théorie, tend à se déposséder de toute expérience cumulative. Ce rejet violent du fait inhérent à la culture qu'est l'expérience cumulative de la tradition (*Erfahrung*) ne va pas sans atteindre le concept même de culture. Il forcerait le nouvel homme à fonder une culture entièrement fondée sur la subjectivité; il est à parier que cette attitude qui consiste à rejeter toute expérience cumulative et à la ramener dans la demeure de l'expérience vécue (*Erlebnis*) ébranle la culture telle qu'établie entre les hommes pour les protéger contre la sauvagerie. Il est probable qu'un homme pour qui l'expérience ne se présente plus comme un acquis commun mais comme un *fait* qu'il est plus ou moins libre de considérer comme son héritage se sente arraché à la protection qu'elle offre normalement. Plus encore, le spectacle même d'une culture désincarnée pourrait lui causer une grande panique qui expliquerait d'une part les attitudes aliénées décrites par Poe et d'autre part la grande désillusion des esprits plus alertes.

Il faut compter le poète et le détective parmi ces esprits alertés par la catastrophe imminente que représente la foule. Livrés à la nouvelle sorte de barbarie que représente la pauvreté d'expérience, ils représentent le dernier bastion de la

⁸⁸ E. Poe, op. cit. n.40, p.477.

tradition. Ces nouveaux venus se trouvent avec en mains les restes de la tradition qui attendent une rédemption. Baudelaire écrit au sujet du chiffonnier :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.⁸⁹

Pour Benjamin, il s'agit d'une définition du poète; j'ajoute qu'aux prises avec l'assassin qui produit ce rebus, le détective négocie le passage de ce rebus, de reste, au statut de discours. La différence qui cependant s'établit entre la culture assassinée et le discours qui ressuscite cette culture réside dans le lien à la tradition qui au passage se dissout. Le détective, qui énonce le discours, constitue le lieu où l'expérience cumulative est complètement dissoute. Mais ce discours en constitue la relique. Aussi, le détective figure la résurrection possible de l'expérience.

Dans cette partie, j'ai voulu donner les bases d'une méthode qui s'appuie sur la matière pour comprendre les significations cachées que cette matière porte en elle. C'est ainsi que j'ai voulu présenter le détective : comme un chercheur de matière, qui gère malgré lui des tensions métaphysiques en organisant les objets de façon purement rationnelle. Mais cette illusion de rationalité est anéantie par la nécessité de construire un récit autour de restes qui ne livrent qu'en partie leur véritable origine. Le détective est donc également un médium qui amène

⁸⁹ W. Benjamin, op. cit. n.26, p.117-118

des contenus invisibles au monde sensible, d'abord par la lecture, puis par l'élaboration d'une critique.

Ce pouvoir de ressusciter les temps morts à travers les hiéroglyphes laissés sur les choses fait partie dès le départ de la figure du détective, à travers le narrateur de *Man of the Crowd* qui affirme en observant les physionomies : « I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years. » C'est ainsi que le détective donne la représentation exacte de ce qu'est la lecture; la rencontre de temps hétérogènes dans un unique moment d'intelligibilité. La notion de messianité n'est donc pas étrangère à la lecture qui pourrait être le fait de notre désir de retrouver dans les formes du passé les choses aimées de notre présent.

N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré par les défunts ? N'est-ce pas la voix de nos amis que hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre ? Et la beauté des femmes d'un autre âge, est-elle sans ressembler à celle de nos amies ? C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-même.⁹⁰

Aussi il fallait que les présentes considérations approchent les textes de Benjamin d'abord comme des prototypes de lecture, lieu de cette rencontre de deux temps; dans ce lieu, la pensée de Poe résonne, résolument différente mais néanmoins présente.

⁹⁰ W. Benjamin, op. cit. n.44, p. 433.

Conclusion

Quelque chose de plus

Lacan, dans son *Séminaire sur la lettre volée*, fait grand cas d'un jeu dont Poe donne les règles dans ladite nouvelle. Dans ce jeu, l'enfant doit deviner si son adversaire cache deux billes semblables (noir et noir, blanc et blanc) ou différentes (noir et blanc, blanc et noir). Après avoir tenté sa chance une fois, un enfant idiot supposera que son adversaire tente l'inverse; un garçon un peu plus articulé saura que c'est ce que son adversaire escompte et fera le même coup; finalement, celui qui pense plus loin devinera l'ensemble de ce raisonnement et choisira en fonction de celui-ci. Autrement dit, il devra dans tous les cas se conformer à la logique de son adversaire pour gagner. Mais, dit Lacan, en soumettant un sujet à ce jeu, on le force en quelque sorte, s'il veut gagner, à obéir à un autre système logique que celui de son adversaire pour le déjouer. Ce qui aura pour résultat de le sauver le temps que son adversaire comprenne ce code et le rattrape.

J'ai essayé ici de décrire les modalités d'une pensée critique qui se donne comme objectif de comprendre les économies discursives en-dehors des exigences du moment historique. Imaginons comment procéderait un penseur aux prises avec une économie discursive qui tente d'avoir le dessus sur lui. Le joueur pas très futé, après avoir perdu une fois, prendra à rebrousse-poil cette économie discursive en pensant la rattraper. Cela prouvera qu'il a compris les manœuvres du passé, mais ne possède aucune vision de ce par quoi il est dominé. L'histoire le rattrapera dans un coup subséquent. Celui qui est à peine plus brillant comprendra les modalités de jeu de son adversaire et poussera cette logique à

son comble, pour servir, bien entendu, un argument contraire. Cela prouve qu'il a compris non seulement par quoi il est dominé, mais quels sont les outils de cette domination qu'il peut utiliser à son avantage. Un troisième, le joueur de Lacan, trouvera un système logique qui lui est propre, assez simple pour s'appliquer à ce jeu binaire et assez complexe pour qu'il puisse être répété un certain nombre de fois sans être démasqué. À la limite, dit Lacan, une machine à penser pourra reproduire les coups de ce joueur systématique. Les échecs sont la figure par excellence de la rationalité, de la logique; au moment de prendre une distance vis-à-vis de la logique (et de se demander si la raison mathématique était *la raison par excellence*), Poe a donc jugé bon d'observer les joueurs d'échecs avant de proposer une alternative à la raison mathématique.

Pour contrer l'hégémonie discursive, peut-on simplement opposer à la rationalité « une autre forme de rationalité », une rationalité déréalisée, comme le propose Kracauer, et un savoir articulé sur d'autres normes ? Dans cette étude, j'ai tenté de décrire un dispositif littéraire qui prend le relais de la rationalité, qui se penche sur une culture en crise, sur les symptômes de cette crise. Mais le détective, qui saisit le contexte de cette crise, est un peu plus que celui qui *en connaît les causes*; il est plus, également, que celui qui *sait*. En ce sens, si le détective est la figure d'un dispositif littéraire, il faudra se demander en quoi la littérature est plus qu'une autre forme de savoir.

Bibliographie

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 2001. (*Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.)

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 1989. (*Infanzia e storia*, Torino, Giulio Einaudi, 1979.)

ARAGON, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

BARSKY, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec, 1997.

BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie générale Française, 1965.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.177-219.

, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.374-391.

, *Expérience et pauvreté*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p.364-372. (*Erfahrung und Armut*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974-1985).

, *Enfance Berlinoise*, dans *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, Paris 10/18, 2000, p.13-106. (*Berliner Kindheit um 1900*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1950.)

, *Sur le concept d'histoire*, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.432-443.

, *Zentralpark/Fragments sur Baudelaire*, dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p.210-251. (*Zentralpark*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.)

, *Le livre des passages*, Du Cerf, Paris, 1989. (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1982.)

, *Selected Writings volume 4, 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London, 2003.

, *Quelques thèmes baudelairiens*, dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p. 147-207. (*Über einige Motive bei Baudelaire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.)

, *Le Paris du second empire chez Charles Baudelaire*, dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002,

p.25-146. (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969.)

COCHRAN, Terry, *Les échecs automatiques de Lacan*, Les cahiers du CLEF. Revue de Psychanalyse, no. 2, p. 2-12, 1995.

FREUD, Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Paris, Quadrige/PUF, 1995. (*Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1930.)

KANT, Immanuel, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, dans *Opuscule sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1990. (*Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, Heidelberg, A. Rausch, 1946.)

KRACAUER, Siegfried, *Le roman Policier*, Paris, Payot, 2001. (*Der Detektiv-Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.)

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.

LACAN, Jacques, *Le stade du miroir*, dans *Écrits 1*, Paris, Seuil, 1966, p.11-61.

, *Le séminaire sur la lettre volée*, dans *Écrits 1*, Paris, Seuil, 1966, p.92-99.

POE, Edgar Allan, *Philosophy of Furniture*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.462-466.

, *Maelzel's Chess-Player*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.421-439.

, *The rationale of verse*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.908-942.

, *The Man of the Crowd*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.475-481.

, *The purloined letter*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.208-222.

, *The Murders in the Rue Morgue*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.141-168.

, *The Mystery of Marie Roget*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p.169-207.

, *Œuvres en proses*, Paris, Gallimard, 1951.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987.

, *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*, Paris, Gallimard, 1954.

WHITFORD, Frank, *Le Bauhaus*, Paris, Thames and Hudson, 1989.

